БИБЛИОТЕКА ФЛОРЕНТИЯ ПАВЛЕНКОВА

ИСТОРИИ ЖИВЫЕ ЛИЦА

ИЖЛ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Флорентий Федорович Павленков – легендарный русский книгоиздатель, переводчик и просветитель или, как нынче принято говорить, культуртрегер. В 1890 году он придумал и начал издавать свою самую знаменитую серию «Жизнь замечательных людей». При жизни Павленкова увидели свет 191 книга и 40 переизданий, а общий тираж превысил миллион экземпляров. Это была, по признанию многих, первая в Европе коллекция биографий, снискавшая колоссальный успех у читателей. Изданные 100 лет назад почти 200 биографий знаменитых писателей и музыкантов, философов и ученых, полководцев, изобретателей и путешественников, написанных в жанре хроники, остаются и по сей день уникальным информационным источником. В книгу вошли биографии музыкантов всех времени и народов – Баха, Моцарта и Бетховена.

- Сергей Александрович Базунов
  -
  -
  - Иоган Себастьян Бах. Его жизнь и музыкальная деятельность
    - Глава I. Происхождение, детство и отрочество
    - Глава II. Служебные странствия
    - Глава III. Первое десятилетие творчества
    - Глава IV. Бах в Кетене
    - Глава V. Бах в Лейпциге
    - Глава VI. Музыкальная деятельность 1723–1734 годов
    - Глава VII. Последний период жизни
    - Глава VIII. Личность композитора
    - Глава IX. Смерть
  - Вольфганг Амадей Моцарт. Его жизнь и музыкальная деятельность
    - Глава I. Детство и первое путешествие
    - Глава II. Второе путешествие: Вена и Италия
    - Глава III. Мюнхен, Мангейм, Париж
    - Глава IV. Служба в Зальцбурге
    - Глава V. Жизнь в Вене
    - Глава VI. Музыкальная деятельность и творчество
    - Глава VII. Последнее путешествие, «реквием» и смерть

- Людвиг ван Бетховен. Его жизнь и музыкальная деятельность
  - Введение
  - Глава I. Детство
  - Глава II. Придворный органист
  - Глава III. В Вене
  - Глава IV. Eroica
  - Глава V. Пятая и шестая (пасторальная) симфонии
  - Глава VI. «Missa solemnis» и девятая симфония. Последние квартеты
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18

Сергей Александрович Базунов
Бах. Моцарт. Бетховен

© Издание. Оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2015

* * *

ALBERT HARDT

Иоган Себастьян Бах. Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк С. А. Базунова

Глава I. Происхождение, детство и отрочество

Наследственная талантливость рода Бахов. – Предки и семья Себастьяна Баха. – Смерть матери. – Вторичная женитьба и смерть отца. – Воспитание у старшего брата Иоганна Христофора Баха. – Обучение музыке. – Переселение в Люнебург и тамошние музыкальные занятия

В своем замечательном и капитальном труде о Бахе ученый, исследователь его жизни Филипп Шпитта посвящает изысканиям о *предках* знаменитого композитора целую первую книгу сочинений. Такая по-видимому чрезмерная обстоятельность, кроме известной немецкой научной добросовестности, имеет основанием и некоторые действительно важные причины. Дело в том, что фамилия Бахов представляет собою чрезвычайно замечательный образчик наследственной, из поколения в поколение передаваемой талантливости. *Все* Бахи – восходящие, нисходящие, боковые – за долгий период трех полных столетий были более или менее артисты, и именно музыканты. Отец, дядя, дед, прадед, братья, *все* многочисленные сыновья, внук и правнук Себастьяна Баха – все занимались музыкой и были кто органистом, церковным кантором, кто капельмейстером или концертмейстером в разных городах и городках Германии; некоторые из представителей замечательного поколения попросту назывались Stadtpfeifer или Kunstpfeifer (Pfeifer – дословно значит *свистун*); но и за этими оригинальными названиями скрывались принадлежность все к тому же артистическому цеху, все то же направление вкусов и та же основная музыкальность натуры. Даже самый отдаленный родоначальник фамилии, некий Фейт (Veit Bach), живший еще в XVI столетии, о котором почти ничего не известно, кроме того, что он был булочником и содержал мельницу, – даже этот мельник был любитель музыки и хорошо играл на каком-то «гитарообразном» инструменте. Таких инструментов не только нет теперь, но, по-видимому, даже и во времена Себастьяна Баха уже не было. Однако ученый биограф нашего композитора объясняет, что инструмент этот в свое время назывался Gythringen и что слово это происходит от Githara и прочее. На этом-то инструменте старый Фейт Бах любил играть, прислушиваясь к однообразно мерным ударам мельничного колеса в то время, когда мололась мука.

Род Бахов, как показывают наиболее достоверные исследования, был чисто немецкого происхождения. Упомянутый Фейт Бах происходил из Тюрингии и переселился было в Венгрию, но под влиянием религиозных преследований, начатых там против протестантов в XVI столетии, опять возвратился на родину, и с тех пор род Бахов уже никогда не покидал отечества. Сын и внуки Фейта, как упомянуто, были также музыканты; последние, два брата-близнеца (Иоганн Амвросий – отец и Иоганн Христофор – дядя Себастьяна Баха), были уже профессиональные музыканты и, странствуя по Тюрингии, добывали себе пропитание игрою на скрипке. Около 1667 года отец Себастьяна, Амвросий Бах, обосновался наконец оседло в городе Эрфурте, получив там место *городского музыканта,* и в следующем же году женился на некоей девице Елизавете Леммерхирт. Года через три после того он переселился в город Эйзенах (великое герцогство Саксен-Веймарское).

Амвросий Бах имел большую семью, но из восьми его детей пережили отца только четверо: старший сын Иоганн Христофор, игравший потом такую важную роль в деле воспитания Себастьяна Баха, другой сын, Иоганн Яков, одна из дочерей и младший член семьи, знаменитый Иоганн Себастьян Бах, родившийся в Эйзенахе 21 марта 1685 года. Первые *десять* лет своей жизни будущий композитор провел под родительским кровом, воспринимая те впечатления и то влияние, какие могла дать типичная немецкая семья конца XVII столетия. Мы называем семейство, к которому принадлежал Себастьян Бах, типичным согласно показаниям большинства его биографов, и так как влияние этой семьи очень сильно отразилось на характере, направлении и общем миросозерцании будущего композитора, то не лишним будет остановиться несколько подробнее на вопросе, что представляло из себя семейство органиста города Эйзенаха, Иоганна Амвросия Баха. Но для уяснения себе этого вопроса нужно иметь в виду прежде всего некоторые исторические соображения.

Как известно, реформационные идеи Лютера привились раньше всего, между прочим, именно в Тюрингии, и род Бахов, исконно тюрингский по происхождению и месту жительства, имел таким образом случай усвоить себе протестантские религиозно-нравственные воззрения с самых давних времен, почти со времени самого Лютера. Все Бахи, за все время существования поколения, были убежденными протестантами, и сам родоначальник их Фейт ушел из Венгрии только потому, что не желал поступаться своими протестантскими убеждениями. В самой Германии религиозные преследования привели к

знаменитой Тридцатилетней войне, обнимающей собою почти всю первую половину XVII столетия, и на долю поколения Бахов, следующего за Фейтом, к которому принадлежал и дед Себастьяна Баха, выпала горькая участь перенести все ужасы тридцатилетнего беспощадного разгрома Германии, когда ни жизнь, ни кровь, ни имущество протестанта не были обеспечены никем и ничем, вся страна обнищала, огрубела и одичала, и все, а в особенности противники протестантства, среди постоянных грабежей, убийств и грубого разврата утратили всякое чувство законности. В этой-то обстановке грубости и бесправия продолжало, однако, жить идеальное начало протестантизма и формировался, закаляясь, *характер* носителей новых религиозно-нравственных идей. Кто из них вынес, перетерпел и пережил эту ужасную эпоху, тот навсегда сохранил и передал потомству стойкость в убеждениях, громадную выдержку характера и, разумеется, глубокую, почти фанатическую преданность своим религиозным убеждениям. Семейство Бахов вышло из этой долгой бури протестантским более чем когда-либо. Трагические случайности этого смутного времени в Германии не могли, конечно, не коснуться и их, и традиции страдавших за свои протестантские убеждения дедов навсегда укрепились в семье.

Когда заключен был мир, страна *официально* получила свободу вероисповедания, но и вторая половина XVII столетия была для протестантства эпохой еще далеко не спокойной: *официальные* права часто приходилось осуществлять и отстаивать лишь ценой больших усилий и часто не без риска всякого рода. Эту последнюю эпоху довелось переживать уже отцу Себастьяна, Амвросию Баху, и потому понятно, что важнейшим жизненным принципом его семьи по традиции сделалась глубокая и искренняя религиозность, проникавшая в самую основу нравственной жизни ее членов. Это же господствующее душевное настроение всецело передалось и нашему композитору, составило основание его миросозерцания и проникло во все его музыкальные произведения, сообщив им свой тон и неизменно религиозный характер. Себастьян Бах прославлен преимущественно как композитор *церковной музыки.* Чтобы дать, однако, вполне точное понятие о качестве религиозности Себастьяна Баха, мы должны прибавить, что заметным элементом его религиозных воззрений была некоторая примесь мистицизма, также унаследованная музыкантом из семьи, а семьей – из времен тревожного прошлого, когда крутые обстоятельства часто не оставляли никакой другой надежды, кроме мистического упования на непосредственное, таинственное вмешательство Божества в дела человека. Последний оттенок религиозным

мнениям семьи Баха и его самого давало очень распространенное в то время пиетическое направление, однако же без всякой примеси свойственных этому направлению слезливости и лицемерия. Этих последних свойств в натуре Бахов вовсе не было; для этого они были и слишком сильны душою, пережив в прошлом так много, и, с другой стороны, слишком искренни, отчасти даже до степени некоторой наивности (черта характера, которую не преминул унаследовать и знаменитый наш композитор).

КНИГОТОРГОВЫЙ ДОМ В ЛЕЙПЦИГЕ – ГОРОДЕ, ГДЕ ЖИЛ И РАБОТАЛ БАХ. ФОТОГРАФИЯ СДЕЛАНА МЕЖДУ 1890–1900 ГГ.

Таковы были восходящие члены генеалогии Бахов и такова семья, воспитавшая в своих недрах будущего гениального музыканта. Но для более реального и, может быть, более близкого к истине представления о характере этой семьи мы сочли бы, пожалуй, небесполезным несколько смягчить тот отчасти строгий тон, каким говорили и каким обыкновенно принято говорить о предках Баха и их историческом прошлом. Мы, впрочем, уже упомянули о некоторой доле наивности, которая, несомненно, была присуща всей почтенной генерации, равно как и гению, ею порожденному. Наивность эта была, однако, самого добродушного и самого симпатичного свойства и, разумеется, вовсе не портила типа патриархального бюргера, каким был, например, отец композитора, почтенный органист Амвросий Бах,

а в известной степени и гениальный сын его, как это мы увидим ниже, из данных биографии. Гений и трогательная детская наивность так легко уживаются вместе… Но, кроме этого замечания, для правильной характеристики знаменитой фамилии следует иметь в виду и то, что Эйзенах, где жила семья, так же как и Эрфурт, откуда она переселилась, были уголками такой глухой, захолустной провинции, которая неизбежно налагает на своих обитателей некоторый особый, трудно определимый, но всегда ощутимый отпечаток. Обстоятельство это также надобно оценивать и принимать как фон, на котором затем читатель может рисовать себе членов почтенной семьи со всеми их индивидуальными особенностями… Но возвратимся к нашему повествованию.

Семейство, к которому принадлежал будущий композитор, могло существовать довольно безбедно. Глава семьи, органист Амвросий Бах, по характеристике биографа нашего музыканта Ф. Шпитты, был человек «внутренне самостоятельный», дельный (tuchtig), добросовестный и искусный в своем деле и пользовался у сограждан очень почтенной репутацией. Нечего и прибавлять, что он был набожный, хороший протестант. По словам того же биографа, он «рано подметил большие музыкальные дарования сына и принял зависевшие от него меры к развитию их», то есть, говоря проще, начал обучать его тому, что знал сам, именно ближайшим образом игре на скрипке, а затем отчасти и на клавесине[1]. Мальчик с самого начала стал проявлять очень хорошие способности, и музыкальные занятия его подвигались так успешно, как только мог желать преподаватель. Все шло, таким образом, благополучно.

Старший сын Амвросия Баха, Иоганн Христофор, успевший с течением времени прийти в возраст, перешел «на собственный хлеб», получив место органиста в городе Ордруфе, и счастливая семья старого Амвросия мирно и тихо совершала свой жизненный путь, следуя заветам и традициям седой старины и вовсе не предчувствуя, что над нею уже тяготела судьба и что домашний очаг ее скоро потухнет. Беды, одна за другою, стали обрушиваться на нее, когда маленькому Себастьяну не исполнилось еще и полных девяти лет. В мае 1694 года неожиданно скончалась его мать, Елизавета Бах; ребенок осиротел наполовину, но и вся семья тяжело почувствовала понесенную утрату. Куда девался порядок в доме? Все пошло вразброд, хозяйство быстро приходило в упадок. Таким образом, отец Себастьяна очень скоро увидел совершенную необходимость дать разрушающейся семье новую хозяйку и, переждав с небольшим полгода, поспешил жениться вторично на некоей Варваре Маргарите Бартоломеи.

Однако еще не успело выясниться, насколько новая хозяйка могла заменить в доме покойную мать Себастьяна, как над семьей стряслась новая беда: два месяца спустя после женитьбы сам Амвросий Бах скончался столь же неожиданно, как и его покойная первая жена. Себастьян осиротел окончательно.

Вслед за тем семья распалась и разбрелась по разным городам Германии, а юный Иоганн Себастьян, которому в то время еще не было полных десяти лет, был отдан на воспитание старшему брату, органисту города Ордруфа Иоганну Христофору Баху.

Брат Иоганн Христофор был в то время молодой человек 24 лет от роду, успевший, однако, несмотря на молодость, уже вполне определиться как в своих взглядах на жизнь и задачи человека вообще, так и в своих понятиях об искусстве, которое составляло его профессию. Обстоятельству этому нечего, впрочем, особенно удивляться, ибо в те времена характеры людей были, говоря вообще, менее сложны, более цельны и просты, как просты и цельны были тогдашняя жизнь и ее задачи. Притом же крепкие семейные традиции избавляли человека от трудной обязанности изыскивать разные собственные пути, и почти на все возможные тогда запросы жизни имелись для каждого желающего готовые, вполне определенные ответы; стоило лишь самому не мудрствовать лукаво… И молодой органист города Ордруфа, по-видимому, не мудрствовал.

Он твердо знал, что следовало ему делать в его тогдашнем положении. По смерти родителей он обязан был заменить юному брату отца и действительно сделал все от него зависевшее, чтобы исполнить эту обязанность как следует, то есть по крайнему своему разумению. Он сообщал брату те самые религиозные, нравственные и житейские правила, которым учил его самого отец, Амвросий Бах. Десятилетний мальчик уже должен был чему-нибудь учиться, и потому брат стал систематически посылать его в городскую ордруфскую школу, где будущий музыкант и проходил достаточно успешно первые классы, усваивая необходимое начальное образование. Но столь же необходимым делом, с точки зрения всякого Баха, было обучение музыке, и Иоганн Христофор самым добросовестным образом принялся с братом за музыку, продолжая дело, начатое покойным отцом. Таким образом, он учил Себастьяна игре на скрипке, клавесине и органе, а также заставлял его петь в церковном хоре, заметив, что брат обладает очень хорошим голосом. Что касается методов музыкального преподавания, то и в этом отношении сомнений быть не могло: консерватизм, самый строгий, был основной традицией всего поколения Бахов, и, следовательно,

учить нужно было тому и так, чему и как учили в свое время самого учителя. В числе других, в то время общепринятых, музыкальных сочинений у Христофора Баха был и один более новый сборник произведений знаменитых тогдашних композиторов: Фроберга, Пахельбеля, Букстехуда и других. Этот сборник, по мнению молодого консерватора, ни в коем случае нельзя было и не следовало давать в руки неопытному ученику, ибо такая музыка была еще слишком нова для молодого человека и, пожалуй, могла подорвать в его глазах престиж старых музыкальных авторитетов. Учитель же должен был, напротив, всеми силами поддерживать эти авторитеты, и потому опасный сборник тщательно запирался в шкаф на ключ, а маленький Себастьян должен был изо дня в день твердить на клавесине произведения старых компонистов, как бы скучны и мертвы они ему ни казались. Эта система представлялась полезной вдвойне, ибо, во-первых, отучала от вредного легкомыслия, а во-вторых, развивала характер; Иоганну Христофору же было хорошо известно, что всякий дельный человек должен прежде всего обладать характером и что все Бахи обладали им в высокой степени.

НОВЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ И БИБЛИОТЕКА В ЛЕЙПЦИГЕ. ФОТОГРАФИЯ СДЕЛАНА МЕЖДУ 1890–1900 ГГ.

Последнее было, конечно, справедливо; но почтенный органист забывал, что маленький Себастьян был тоже Бах,

следовательно, имел тоже свой готовый характер и мог оказать известное сопротивление педагогическим воздействиям брата. Сопротивление это действительно было проявлено, хотя, впрочем, в очень оригинальной форме, о чем стоит рассказать. Обязательные пьесы, которые задавались мальчику, он покорно заучивал, хотя они и казались ему очень скучными и необыкновенно деревянными, но и запрещенного сборника он тоже не забывал. Дело в том, что он уже имел случаи слышать разные отрывки оттуда и не мог не сравнивать скучную музыку, которую играл ежедневно, с очаровательными мелодиями сборника, запертого в шкафу. Раздумывая о разнице той и другой музыки, маленький человек решился прежде всего хорошенько осмотреть шкаф. Он оказался действительно запертым; вместо стекла была железная решетка, а ее отверстия довольно широки… Неожиданно юный музыкант сообразил, что сборник, имевший вид рукописи без переплета, легко может быть свернут в трубку и тогда наверное пройдет сквозь одно из отверстий решетки. Чтобы не быть пойманным на месте преступления, стоило только дождаться ночи, когда брат и все домашние уснут крепким сном.

И лишь только в доме погасили огни, славное деяние было действительно приведено в исполнение. Трубка прошла сквозь решетку отлично, и наш герой принялся за рукопись, решившись переписать ее для себя всю, сколько бы времени и труда для этого ни потребовалось. Трудность предприятия увеличивалась еще тем обстоятельством, что свечи достать было решительно неоткуда, и для работы пришлось пользоваться только лунным светом. Но характер, о выработке которого хлопотал старший брат, оказался у нашего Себастьяна настолько упругим, что все эти затруднения не остановили его, и через *шесть месяцев* упорного труда работа была близка к окончанию…

В последние годы жизни композитор очень страдал от слабости зрения, а незадолго до смерти и вовсе ослеп. Это обстоятельство, как говорят, было последствием чрезмерного напряжения зрения в юности, которого стоил Баху переписанный при лунном свете сборник. В довершение неудачи, когда труд был уже почти окончен, брат Христофор неожиданно поймал маленького преступника на месте преступления, то есть за работой над перепиской сборника, и отобрал как оригинал, так и копию. Горе мальчика не знало пределов…

Итак, вот сведения, известные об ордруфском периоде жизни композитора. Время его пребывания там продолжалось пять лет, с 1695 по 1700 год; за эти годы мальчик успел пройти низшие классы ордруфской городской школы, изучил – насколько это было возможно – музыку у брата Христофора и, достигнув в 1700

году пятнадцатилетнего возраста, стал подумывать об устройстве своей дальнейшей судьбы. Не думать об этом было невозможно. Брат Христофор был небогатый человек; скудное содержание по должности церковного органиста едва давало ему возможность сводить концы с концами, а при этом еще и семья его увеличивалась ежегодно. Здравый смысл говорил Себастьяну, что брату и так жилось трудно и что содержание лишнего члена семьи становилось ему очевидно в тягость. Обдумав дело со всех сторон, пятнадцатилетний мальчик решил, что он уже достаточно взрослый, чтобы заботиться о себе самому. Объявив вслед за тем о своих намерениях брату Христофору, Себастьян вместе с ним выработал целый проект, по которому он должен был переселиться в город Люнебург и там постараться пристроиться в школу местного монастыря Святого Михаила. При содействии и рекомендации одного из преподавателей ордруфской коллегии, кантора Герда, проект этот в том же 1700 году был приведен в исполнение, и дело устроилось в таком виде: обучение нашего юноши наукам и музыке в монастырской школе считалось бесплатным, но зато он обязывался к постоянному участию в хоре при монастырских богослужениях. Таким образом, хороший голос, каким Бах обладал в молодости, послужил ему средством устроиться при первых шагах его артистической карьеры.

В Люнебурге молодой музыкант пробыл три года, то есть до 1703 года, и за это время имел хороший случай усовершенствоваться в игре на органе, не забывая также ни клавесина, ни скрипки, которая должна была очень пригодиться ему в самом ближайшем будущем. Что касается вокальной музыки, то практика в ней становилась его обязанностью при постоянном участии его в церковном хоре.

По отношению к музыкальному развитию будущего композитора эти три года пребывания в Люнебурге оказались столь же важными, как и полезными. В возрасте от пятнадцати до восемнадцати лет рано развившийся юноша уже умел относиться к искусству совершенно сознательно. Внимательно изучая доступные ему произведения знаменитых тогда мастеров музыкального искусства, он обстоятельно знакомился с особенностями и характером каждого из них. Сравнивая же между собою различные приемы творчества и выделяя для себя техническую сущность их, Себастьян постепенно, совершенно опытным путем, усваивал себе главные основания теории композиции. Далее, конечно, следовали попытки приложить добытые сведения к своим собственным, вначале подражательным опытам творчества, где он копировал некоторых излюбленных авторов. Что касается музыки, какую уже с этого

раннего времени особенно любил он, то это была музыка церковная, а любимым средством ее передачи был орган. Все способствовало влечению молодого музыканта именно к церковной музыке: и семейные религиозные традиции, столь живые и сильные в нем самом, и повсеместное, господствовавшее преобладание церковной музыки в Германии того времени, наконец, самое пребывание его при монастыре Святого Михаила, где постоянно и исключительно звучала все та же церковная музыка и любимый его инструмент – церковный орган. Таким-то образом музыкальные впечатления юности, постоянно накапливаясь в душе композитора, постепенно, но прочно и бесповоротно определили господствующее направление всей его будущей музыкальной деятельности, его специальность творца церковной музыки.

В конце люнебургского периода жизни музыканта мы застаем его совершающим ряд маленьких путешествий, предпринятых с музыкальными целями. Очарованный произведениями, какие в то время изучал, Себастьян горел естественным желанием увидеть и услышать их знаменитых авторов. Таким образом, он успел побывать в Гамбурге, где проживали известный органист Адам Рейнкен и композитор Кейзер; в Целле, который славился своей французской инструментальной капеллой; здесь молодой музыкант имел случай едва ли не впервые познакомиться с произведениями тогдашней французской музыки, причем оказалось, что она произвела на него очень ощутимое впечатление. Особенное внимание музыканта привлекли к себе произведения композитора Куперена (Couperin), и следы влияния французского маэстро заметны даже в некоторых последующих работах Баха. Несколько позже такое же артистическое паломничество было им совершено в Любек, где проживал знаменитый и особенно уважаемый Бахом органист Букстехуд…

Так проводил и названными путешествиями заканчивал молодой композитор свои *учебные годы.* Эти учебные годы и вместе с тем время пребывания Баха в Люнебурге окончились в 1703 году. Молодому человеку исполнилось уже восемнадцать лет, и он находил, что пора было подумать о приискании себе занятий, могущих дать средства к жизни и обеспечить ему в будущем самостоятельное существование.

Глава II. Служебные странствия

Бах – придворный музыкант в Веймаре. – Переход на должность органиста в Арнштадте. – Отношение Баха к новым обязанностям. – Путешествие в Любек. – Столкновение с арнштадтским церковным начальством. – Новое переселение в Мюльхаузен. – Женитьба

По окончании учебных годов для Себастьяна Баха наступили своего рода *годы странствий.* Между 1703 и 1708 годами он успел побывать на службе в Веймаре, Арнштадте, Мюльхаузене и вновь основался в Веймаре. Целью всех этих странствий было желание заработать сколько-нибудь надежный кусок хлеба, но исполнить это законное желание везде оказывалось весьма нелегко, как мы это увидим из дальнейшего изложения.

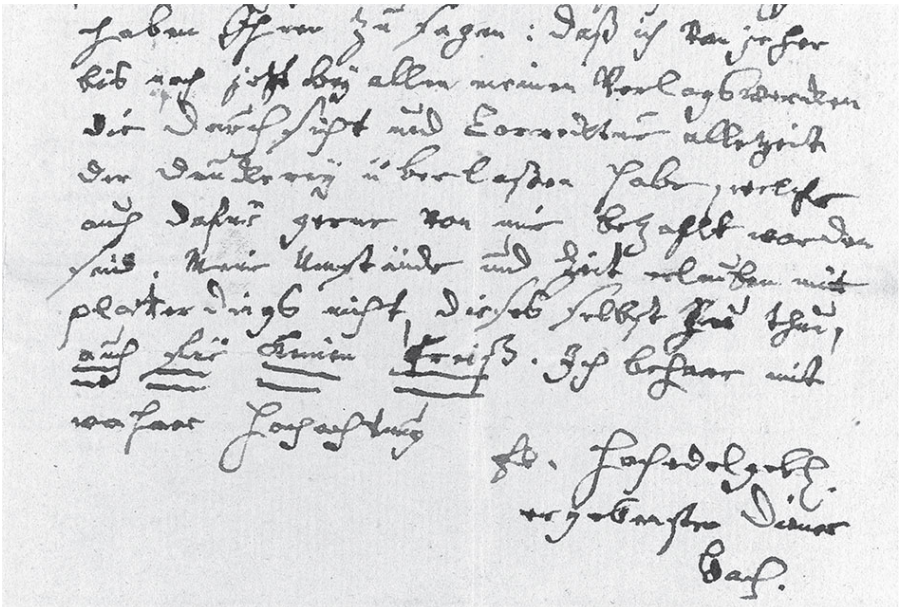
Первой должностью, представившеюся нашему музыканту в 1703 году, было место *придворного музыканта* (Hofmusikus) в Веймаре. Однако внушительный титул «придворный музыкант» не должен вводить читателя в заблуждение, ибо ничего особенно важного или завидного эта должность в действительности не представляла. Надо вспомнить, что вся Германия тогда была раздроблена на бесчисленное множество отдельных мелких владений, многие из которых с большим основанием можно было сравнить просто с поместьем средней величины. Однако все, даже самые мелкие, такие владения старались не отстать, по крайней мере в наружной обстановке двора, от более крупных соседей и, несмотря на свои скудные средства, насчитывали в своих штатах все должности (или по крайней мере названия должностей), какие числились у соседей. За недостатком средств многие должности часто и подолгу оставались вакантными, либо оплачивались так скудно, что должностному лицу, кроме красивого титула, должность приносила чрезвычайно немного. Так было и в данном случае, и под громким титулом придворного музыканта Бах получил лишь очень скромное место первой скрипки в капелле принца Иоганна Веймарского, причем нужно знать, что принц сам был не владетелем, а лишь братом владетельного герцога Веймарского. В положении восемнадцатилетнего музыканта, конечно, и от такого места нельзя было отказываться; но, заняв его, Бах тотчас же стал осматриваться вокруг, ища случая заменить его чем-нибудь более удовлетворительным.

Такой именно случай представился ему в следующем же 1704 году. В то время в городе Арнштадте был только что приобретен и

установлен новый орган, и место органиста оказалось вакантным. Нашему музыканту представился случай испробовать этот орган в присутствии местного церковного начальства, причем оказалось, что, несмотря на свой юный возраст, молодой человек был очень хорошим музыкантом и превосходно владел органом. Тогда же ему было предложено место церковного органиста в Арнштадте, которое он и занял в 1704 году, отказавшись от своей веймарской должности. Новое звание было и более самостоятельным, и более выгодным, да и орган – его мечта еще со времени люнебургских учебных годов – удовлетворял музыканта гораздо более, чем игра на скрипке в Веймаре.

По издавна установившемуся в Германии обычаю, если при какой-нибудь церкви имелась школа, то церковный органист должен был одновременно быть и преподавателем этой школы, обучая своих учеников как музыке, так и всем прочим предметам тогдашнего начального образования. На этих же основаниях определялась и новая деятельность нашего музыканта как органиста в Арнштадте. Такое совместительство, очень неудобное с современной точки зрения, не казалось, однако, да и в действительности не было особенно неудобным в начале XVIII столетия. Нужно только принять в расчет объем тогдашнего начального образования, которое было до крайности невелико, не разнообразно и, разумеется, вполне доступно церковному органисту, как и почти всякому грамотному бюргеру. С другой стороны, следует уяснить себе нормальный *средний* тип тогдашнего органиста, чтобы понять совершенную возможность упомянутого совместительства. Такой церковный музыкант был не что иное, как самый обыкновенный ремесленник. Пунктуально и добросовестно исполнял он свое нехитрое музыкальное дело, из года в год играя все одни и те же кантаты и хоралы, которые требовались обиходом церковной службы, и своей музыкой вполне удовлетворял скромные потребности добрых прихожан. Разнообразия, таланта, вдохновения в этом деле совсем не требовалось, и наличие этих свойств могло, как увидим ниже, скорее привести к затруднениям разного рода и создать органисту одни лишь неприятности. Не совсем так обстояли дела, конечно, в больших городах и музыкальных центрах, как, например, Лейпциг, Дрезден, Берлин, Гамбург, Любек; там места органистов занимались часто серьезными и талантливыми музыкантами, какими были, например, Букстехуд в Любеке, Кунау в Лейпциге, впоследствии сам Бах в том же Лейпциге и проч. Но к большинству мелких городов, каким в значительной степени был и Арнштадт, намеченные соображения были приложимы как нельзя больше. Итак, вот какого рода

деятельность – скромная и прозаическая, с одной стороны, и хлопотливая, с другой, – предстояла нашему музыканту в его арнштадтской должности. Посмотрим теперь, как примирялись с нею его артистические наклонности.



ПИСЬМО, ПОДПИСАННОЕ БАХОМ, К ИЗДАТЕЛЮ ЭНГЕЛАРДУ БЕНЬЯМИНУ ШВИКЕРТУ. К ЕГО СОЧИНЕНИЮ ОБ ИГРЕ НА КЛАВИРЕ

Несмотря на выдержку, терпение и практический здравый смысл, – свойства, несомненно, присущие здоровой и трезвой натуре Баха, – он, однако, был прежде всего художник по характеру и, кроме того, слишком молод, чтобы быть достаточно практичным в житейских делах и отношениях. Поэтому не покажется непонятным, если мы скажем, что из всей программы предстоявших ему обязанностей он взял лишь те, которые имели отношение к искусству, да и их принялся исполнять по своему крайнему разумению, то есть вполне как артист. Он совершенно не мог, например, играть в продолжение круглого года одни и те же напевы, с одной и той же мелодией и неизменяемой гармонией. Сидя за органом, Бах нередко забывал, что исполняет точно определенную в арнштадтском захолустье служебную обязанность, и часто, незаметно для самого себя, начинал импровизировать, варьируя гармонию напева, вводя, где бывало можно, собственные украшения, а иногда изменяя даже обязательный характер мелодии. Почтенные прихожане, не привыкшие к таким новостям, покачивали только головами,

удивленно посматривая в сторону органиста, и не знали, как следовало относиться к его странным нововведениям: уместны ли они в храме Божием и, главное, уместна ли подобная смелость в таком молодом человеке? Однако сомнения эти не выражались пока ни в чем другом, кроме такого покачивания головы.

Между тем церковное начальство нашего музыканта имело также причины к сомнениям, но совершенно иного свойства. Оно наблюдало, хорошо ли и как именно новый органист исполняет свои педагогические обязанности. И наблюдения его оказались очень неутешительного свойства. Оказалось, что молодой органист успел в самый короткий срок совершенно распустить школу; ученики вовсе не слушались учителя, потеряли к нему всякий страх, который был столь необходим, и вместо того чтобы заниматься ученьем, играли в мяч; по улицам они ходили с рапирами и даже посещали какие-то *неприличные* места. Сам же учитель совершенно не умел обходиться со своими питомцами: то не обращал на их проказы никакого внимания, то вдруг вспыхивал и тогда не знал границ своему гневу. Все это было, конечно, из рук вон плохо. Однако как прихожане, так и начальство решили пока молчать, ожидая, что из всего этого выйдет дальше.

А молодой музыкант тем временем все более и более погружался в свое искусство, чем дальше, тем больше забывая свои служебные обязанности и с ними всю прозу жизни. Совершенствуя постоянно технику игры на органе и клавесине, Бах убеждался, однако, лишь в том, как он еще далек от истинного совершенства: изучая творения великих музыкантов, арнштадтский органист видел все яснее, как необъятна область искусства, и, разумеется, удваивал свои усилия. Наконец, собственные опыты композиции, которым он начинал отдаваться все чаще, знакомили его с невыразимым счастием творчества… Где уж тут было смотреть за тем, в какие неприличные места ходили распущенные ученики церковной школы!..

Как уже было замечено выше, из музыкальных произведений, написанных для органа, особенно привлекали к себе внимание Баха сочинения любекского органиста Букстехуда. Следы его влияния очень осязательно сказывались и в манерах, и в технических способах разработки музыкальных тем в собственных опытах Баха, так что увлечение нашего музыканта Букстехудом вообще не подлежало никакому сомнению. Но в описываемое время это увлечение достигло, по-видимому, своего высшего напряжения, и Бах только и мечтал о том, чтобы повидаться лично с любимым своим композитором. Желание его исполнилось в 1705 году, когда ему удалось получить у своего

начальства отпуск и совершить поездку в Любек для свидания с обожаемым композитором. Свидание это оказалось очень полезным развлечением после монотонной арнштадтской жизни, оно дало Баху много новых ценных художественных впечатлений и вообще было одним из самых приятных событий за эти последние годы жизни музыканта, но *по службе* оно же привело Баха к самым неприятным последствиям.

Прием, оказанный Баху знаменитым Букстехудом, превзошел все ожидания молодого музыканта. Маэстро обласкал гостя, играл в его присутствии и очаровал его своим мастерством совершенно. Но, не ограничиваясь этим, старый музыкант заставил играть и Баха, причем внимательно вслушиваясь в его музыку, по-видимому, понял, с кем имеет дело, и разгадал в посетителе будущего гения первой величины. Назвав молодого человека при первом же свидании «дорогим собратом», он очевидно выделял его из толпы своих многочисленных почитателей и во все время пребывания Баха в Любеке обращался с ним необыкновенно приветливо. Молодой музыкант наш был, разумеется, совершенно очарован и под влиянием этого очарования так загостился в Любеке, что когда наконец опомнился и собрался домой, то оказалось, что срок его отпуска был давно пропущен. Как-то примет арнштадтское строгое начальство такое упущение по службе, – невольно думалось ему на обратном пути. А дома только и ждали какой-нибудь новой оплошности со стороны органиста, чтобы высказать ему крайнее недовольство его служебной деятельностью вообще.

Неприятности Баха начались с того, что у него потребовали официального ответа, на каком основании он позволил себе просрочить данный ему отпуск. И вслед за тем завязалось целое *дело,* в котором молодой органист оказался обвиненным в самых разнообразных и многочисленных *проступках по должности.* Теперь ему было поставлено на вид все, что в разное время службы Баха возбуждало недовольство его начальства или прихожан. Таким образом, он обвинялся в небрежном преподавании, в неумелом обращении с учениками школы, причем не забыто было, что школьники во время занятий играют в мяч и опять-таки ходят в какие-то неприличные места и прочее. Деятельность Баха как органиста также была подвергнута самой строгой критике, причем ему ставилось на вид, что вариации, вводимые им в исполнение церковных хоралов, совершенно излишни, а тем более неуместны собственные его мелодии, которые сбивают с толку прихожан, отвлекают их внимание и, стало быть, мешают благочестивому настроению богомольцев. Наконец, обвинение гласило, что церковный органист допустил в

одно из воскресений участие в церковном хоре женщины. Это было, конечно, также важное нарушение установившихся обычаев. Правда, допустив его, наш музыкант руководствовался лишь одними чисто музыкальными соображениями, простодушно полагая, что хорошее сопрано ни в каком случае не может повредить делу и что музыкальное достоинство хора от этого только выигрывает. Но совет духовной консистории, разбиравший дело Баха, смотрел на вопрос с совершенно иной точки зрения и ссылался на авторитет святого апостола Павла, который, по объяснению совета, прямо требует: «Taceat mulier in ecclesia» (Да молчит женщина в церкви[2]).

ГАЛАНТНАЯ СЦЕНА. ШТЕФАН СЕДЛАЧЕК

По этому последнему обвинению Бах имел, впрочем, надежное возражение, которое его совершенно оправдывало, – именно, что женщина была им допущена в хор с разрешения пастора церкви, что в действительности так и было, но молодой музыкант ни в чем не желал оправдываться, так как не чувствовал на своей артистической совести никаких грехов. Из всего этого «дела», из всех предъявленных ему обвинений Бах только с очевидностью вывел, что в Арнштадте ему долго оставаться было невозможно. И затем, предоставив своим обвинителям думать о его *преступлениях,* что они хотят, он исключительно отдался тому, что считал единственно настоящим делом, то есть своему искусству.

Выше мы уже имели случай упомянуть о собственных музыкальных опытах Баха. Эти опыты начались давно, еще до переселения его в Веймар. Чем дальше, тем эти творческие занятия Баха становились более постоянными и систематичными, и, наконец, в Арнштадте им было написано сочинение, обыкновенно признаваемое его *первым* произведением. Музыкальное достоинство всех этих творческих опытов было, конечно, неодинаково, но в большей или меньшей степени все они отличались характером подражательным, весьма ясно выраженным и указывающим на влияние композиторов, которых молодой музыкант в то время изучал в качестве любимых образцов. Мы говорили уже, что особенно сильно было влияние на Баха Букстехуда, также Фроберга, весьма известного композитора XVII столетия, Кунау и некоторых других. Что касается *первого* произведения, о котором сейчас было упомянуто, то оно носило очень длинное заглавие «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilletissimo» (Capriccio на отъезд любимого брата). Оно было написано по случаю отъезда второго брата Себастьяна Баха, бывшего эйзенахского городского музыканта Иоганна Якова Баха, поступившего на службу в качестве гобоиста к шведскому королю Карлу XII. Между первыми сочинениями Баха известна также его арнштадтская кантата на текст «Wer nun den lieben Gott lasst wallen» («Кто теперь прогневит милосердного Бога»).

Между тем молодому композитору нужно было подумать и о своем дальнейшем материальном существовании. Натянутые отношения с церковным начальством Арнштадта становились все более тягостными, и не сегодня-завтра Баху приходилось, очевидно, оставить свою должность. Поэтому он не упускал случаев осведомляться об имевшихся в других городах вакансиях на место органиста. Около 1707 года такая именно вакансия открылась в городе Мюльхаузене. По принятому во многих городах тогдашней Германии обычаю, должности эти замещались конкурсным порядком, причем место получал наиболее отличившийся на музыкальном состязании. Нечего и говорить, что Бах, давно желавший освободиться от своей должности в Арнштадте, принял участие в этом конкурсе и на состязании, состоявшемся на Пасху 1707 года, одержал верх над всеми конкурентами. Вслед за тем, заключив с городским советом Мюльхаузена соответствующий договор, он сдал в конце июня свою арнштадтскую должность и осенью того же 1707 года перебрался на место органиста в Мюльхаузен.

Новая должность Баха могла считаться очень выгодной и завидной по сравнению с должностью арнштадтского органиста.

Самый город был гораздо более обширным центром, чем Арнштадт, а звание его органиста более солидным, почетным и важным, судя по тому, что все предыдущие здешние органисты были настоящими и выдающимися музыкантами, известными далеко не в одном Мюльхаузене. Кроме того, самое общество здесь было гораздо интеллигентнее, чем в Арнштадте, и имело на музыку, по-видимому, довольно просвещенные взгляды. Наконец, не последнюю роль в глазах Баха играло и содержание, которое он здесь должен был получать, – содержание, казавшееся ему очень хорошим. В некоторых исторических документах, сообщаемых биографом Баха Филиппом Шпиттою, сохранились указания на размеры этого содержания. По условию с городским советом Бах именно должен был получать в год *три бочки хлеба, годовой запас рыбы, дрова для отопления жилища и 85 флоринов деньгами.* Оценивая размеры этого *хорошего* содержания, невольно спрашиваешь себя, как же велико было содержание органиста в Арнштадте, где оно было заведомо хуже, и сколько получала первая скрипка в Веймаре?..

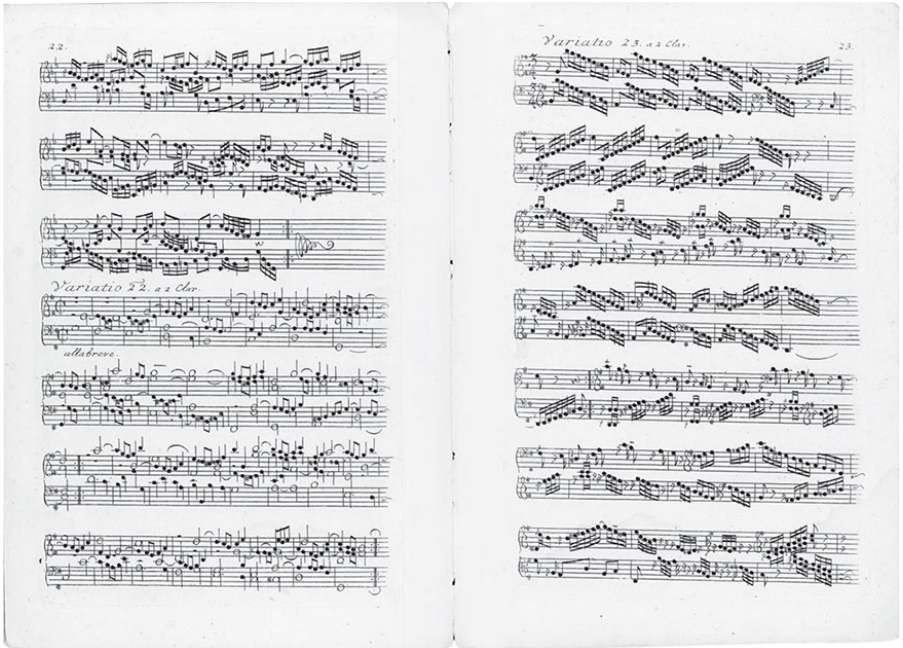
Как бы то ни было, нашему музыканту казалось, что материальное благосостояние его отныне было так хорошо обеспечено (то есть тремя бочками хлеба и прочим), что можно было подумать и о женитьбе. И, не откладывая дела в долгий ящик, в октябре того же 1707 года молодой человек сочетался браком с одной из своих родственниц, двоюродной сестрой Марией Барбарой Бах.

Глава III. Первое десятилетие творчества

Пребывание в Мюльхаузене и тамошние занятия Баха. – Переход на службу в Веймар. – Музыкальные произведения этого периода. – Артистические поездки. – Музыкальный турнир в Дрездене

Счастливый своей новой семейной жизнью, довольный служебным положением и не предвидя, что Мюльхаузен будет не чем иным, как лишь одним из этапов его странствий, наш композитор отдался музыке и творчеству с обыкновенной своей энергией и свежими силами. Нужно было, кроме того, доказать городу и его совету, что не напрасно его удостоили избранием на почетную должность. И Бах с большим рвением занялся организацией вверенного ему музыкального дела.

Работы было много. Нужно было значительно усовершенствовать, пополнить и обучить хоры, а чтобы самому достойным образом исполнять хорошую музыку, приходилось постоянно и много работать над техникой своего исполнения и еще больше над продуктами собственного творчества, которое овладевало им все больше и больше. Ко всему этому присоединились еще хлопоты совершенно особого рода. Именно ко времени Баха церковный орган Мюльхаузена пришел в сильную ветхость и требовал капитальной переделки. Дело же это представлялось весьма сложным, ибо реставрированный инструмент должен был удовлетворять всем требованиям современной техники и иметь все новейшие приспособления. Ввиду этого руководство переделкой и надзор за ней могли быть поручены только очень сведущему и опытному музыканту; при всем том городской совет не задумался доверить это важное дело именно Баху. Приходилось, следовательно, исполнить поручение совета так, чтобы и в этом отношении оправдать оказанное доверие.



«КЛАВИРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ» ИОГАННА БАХА, СОДЕРЖАВШИЕ «АРИЮ С РАЗЛИЧНЫМИ ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ КЛАВЕСИНА С ДВУМЯ МАНУАЛАМИ»

Много и других дел, кроме перечисленных, занимало нашего композитора в недолгий период пребывания его в Мюльхаузене. Здесь, между прочим, положено было начало его педагогической деятельности в том особом, специальном смысле, когда учениками его являлись отдельные лица, желавшие сформировать из себя серьезных музыкантов и впоследствии становившиеся последователями и продолжателями музыкального направления композитора. Первым таким учеником Баха в Мюльхаузене был некий Иоганн Мартин Шубарт, впоследствии очень известный в Германии композитор и исполнитель.

Но из всех этих занятий более всего поглощала внимание молодого музыканта, разумеется, чисто творческая его деятельность. Еще не окрепший вполне, далекий от кульминационного пункта своего развития, талант его начинал уже, однако, складываться вполне решительно и проявлял себя теми чертами оригинального вдохновения, которые отличали творчество Баха впоследствии, в совершенно зрелую пору его художественного развития. Это был уже период времени, который обыкновенно включают в «первое десятилетие творчества» (1707–1717 годы) Баха. Подражательный характер его опытов становится менее заметным, и непосредственно после отъезда из

Мюльхаузена, что произошло через год после поступления туда на службу, композитор вступает в ту стадию развития, когда некоторые из его произведений становятся безусловно замечательными.

Пребывание Баха в Мюльхаузене продолжалось, однако, как сейчас было упомянуто, очень короткое время. Так скоро покинуть здешнюю свою должность заставили его и в этот раз недоразумения, возникшие у него с представителями церковной администрации, причем теперь Бах не подал к тому уже решительно никакого повода. Его здешние обязанности сводились лишь к музыкальной деятельности, а эта деятельность его была совершенно безупречна. Но церковный настоятель, некий Фрон, будучи завзятым пиетистом, оказался принципиальным врагом художественной музыки в церкви и принялся интриговать против Баха. При таких обстоятельствах органисту-композитору, разумеется, ничего не оставалось делать, как только удалиться. Впрочем, он не особенно и печалился об этой неудаче, ибо около того же самого времени ему стали открываться очень хорошие служебные виды в герцогстве Саксен-Веймарском.

Герцог Вильгельм Саксен-Веймарский принадлежал к числу выдающихся германских владетелей первой половины XVIII века. Хорошо по тогдашнему времени образованный, страстный любитель и знаток музыки, он, кроме того, обладал характером весьма самостоятельным и оригинальным. Эти же основные свойства характера всего ярче проявлялись, к счастию Баха, именно в отношениях герцога к музыке. В то время, когда в Германии почти повсеместно начал распространяться вкус к итальянской музыке, а национальное немецкое искусство приходило в упадок и совершенное пренебрежение, герцог Вильгельм не скрывал открытого предпочтения, которое он отдавал именно немецкой музыке, находя в ней гораздо больше глубины и содержания, чем в чуждой его стране музыке Италии. К служившему у него музыкальному персоналу немецкого же происхождения он относился соответственно своим национальным артистическим взглядам, и когда впервые случайно услышал игру на органе Себастьяна Баха, то, естественно, не мог не оценить по достоинству талант великого музыканта, который уже и в то время славился своим мастерством исполнителя. Отсюда возникли самые дружеские отношения между композитором и его высоким поклонником, последствием которых было приглашение Баха в 1708 году на должность придворного музыканта в Веймар.

В Веймаре Баху впервые удалось основаться достаточно

прочно и оседло. Утвердившись в новой своей должности, а впоследствии получив еще звание концертмейстера герцога Веймарского, он довольно спокойно и без всяких треволнений провел здесь целые девять лет, и все это время мог свободно посвятить развитию своего гениального дарования и творческой деятельности. В этой-то благоприятной обстановке его талант окреп и сформировался окончательно, и здесь же были написаны все важнейшие произведения того *первого* периода его деятельности, который обнимает собою десятилетие 1707–1717 годов.

Чтобы охарактеризовать хотя бы вкратце значение и художественное достоинство произведений этого периода, скажем теперь же несколько слов о важнейших из них и прежде всего об одном из самых ранних его сочинений, известном хорале «Eine feste Burg ist unser Gott» («Бог – наша крепкая твердыня»). Хорал этот был написан на праздник Реформации и исполнен самим автором в 1709 году в Мюльхаузене, куда Бах приезжал из Веймара для испытания реставрированного органа. По самым авторитетным отзывам сочинение это является уже вполне художественным произведением как по непосредственному впечатлению, производимому им на религиозно настроенного слушателя, так и по своему техническому построению. Специалисты превозносят контрапунктическую основу хорала, его музыкальный план и прочее, удивляются необыкновенной, вполне художественной простоте его обработки и в особенности тому глубокому и искреннему религиозному чувству, которым он проникнут от начала до конца. Надо сказать, что за время описываемого периода Бах написал очень много сочинений того же типа и что хорал как музыкальная форма был вообще излюблен нашим композитором; разработка хорала, как, впрочем, и некоторых других форм церковной музыки, обязана именно Баху своим высшим и наиболее совершенным развитием.

Совершенно так же должна быть эта мысль отнесена и к другой форме церковной музыки, подвергшейся гениальной разработке нашего композитора, – кантате. По своему типу очень старинный род музыки, духовная кантата так же, как и хорал, представлялась Баху очень удобным способом выражения наполнявших его возвышенно-религиозных настроений. Но от старинных произведений этого рода композитор заимствовал, конечно, только форму, заключая в нее свежесть и прелесть содержания вполне оригинального. Религиозная окраска баховских духовных кантат, начиная с этого раннего периода, везде и всегда является вполне индивидуальной, отражающей все основные черты характера автора: его сердечную теплоту, тонкое

чувство прекрасного и глубокую религиозную вдумчивость. Что касается технических достоинств сочинений Баха этого рода, то достаточно сказать, что по тонкости разработки и ее «осмысленности» этот стиль Баха не без веских оснований сравнивают со стилем самого Бетховена.

К описываемому периоду относится целый ряд сочинений этого рода, из которых некоторые должны быть признаны в высокой степени замечательными по своим оригинальным достоинствам (например, кантата на текст псалма 130 и некоторые другие).

Одной из особенностей творчества Баха вообще остается та черта его, что, не задаваясь внешней целью изобретения новых форм музыки, он брал формы готовые, задолго до него созданные, и затем силой своего могучего таланта доводил разработку их до такой конечной степени совершенства, о какой ни до, ни после него нельзя было и помышлять. Он как бы исчерпывал все *возможное* содержание, все элементы художественной красоты, свойственные той или другой форме. Достоверно известно, например, что многие музыканты после Баха отказывались писать в тех музыкальных жанрах, в каких писал он, и именно под влиянием убеждения, что после него там нельзя создать ничего нового и художественного. С точки зрения этих соображений вполне оправдывается тот установившийся в истории музыки взгляд, по которому Бах, вместе с другим современным ему музыкальным корифеем, Генделем, является завершителем прежнего, до него развившегося искусства, положившим, так сказать, последний камень в здание старой церковной музыки. Но этот взгляд с неменьшим основанием обыкновенно дополняют еще и другим соображением, а именно, что, завершая здание старой музыки, Бах вместе с тем создавал фундамент и роскошному зданию музыки новой, развившейся именно на тех принципах, которые мы находим в его творениях, традиционных часто лишь по одной внешности. Старые формы он разрабатывал часто совершенно новыми, до него не считавшимися даже возможными способами. Образцом такой разработки могут служить между прочим его *прелюдии,* целый ряд которых был написан также в веймарскую эпоху его жизни. Прелюдии эти, по отзывам наиболее компетентным, решительно отличаются и по характеру, и по музыкальным задачам от музыки, существовавшей под тем же названием до Баха. Они именно замечательны совершенно новым характером своей разработки… Со всем тем, что касается собственно прелюдий Баха, нужно сказать, что в этот период они еще носят на себе заметные следы постороннего влияния, которое требует

некоторых биографических пояснений.

Основательность и добросовестное отношение к своему искусству были у Баха так велики, что в деле творчества он никогда, даже в юношеском возрасте, не полагался на одни силы собственного своего дарования, а напротив, всегда и самым внимательным образом изучал произведения других, как старых, так и современных ему творцов музыки. Мы уже отмечали это обстоятельство, упоминая о немецких композиторах, старых и современных Баху – Фроберге, Пахельбеле, Букстехуде и других. Но не одни немецкие музыканты служили ему образцами для изучения. Чтобы основательно познакомиться с лучшими произведениями итальянской музыки, наш композитор еще в Арнштадте изучал и даже собственноручно переписывал сочинения некоторых известных итальянских композиторов, как, например, Палестрини, Кальдари, Лотти и пр. Изучение итальянцев не прекращалось и впоследствии, и в Веймаре Бах много работал над сочинениями знаменитого венецианского композитора Вивальди, скрипичные концерты которого переделывал в то время для клавесина. Эти-то занятия и отразились затем на некоторых из сочинений нашего композитора, между прочим, и на его прелюдиях этого периода. Впрочем, подобно итальянскому влиянию, у Баха можно отметить также следы французской тогдашней музыки, именно в некоторых написанных им в Веймаре же *сюитах,* в которых мы находим танцы, несомненно, французского склада и характера.

Кроме перечисленных, много и других весьма замечательных работ Баха относится также к веймарскому периоду его жизни. Между ними весьма известны, например, четыре великолепные фантазии для клавесина, множество фуг – род сочинений, особенно прославивших Баха, – и многое другое. Как работник Бах был неутомим во все времена своей жизни, и наши беглые замечания о его веймарских работах дают лишь некоторое общее понятие о той разносторонней, глубокой и плодотворной деятельности, которая наполняла его жизнь в веймарский период, не богатый внешними фактами. В самом деле, никаких замечательных событий в его жизни за все эти девять лет не произошло. Тихая семейная жизнь, к которой все представители рода Бахов питали такую особенную склонность, дружелюбно-ровные отношения с герцогом, с которым он так хорошо сходился, и неслышная, но столь содержательная творческая деятельность вполне удовлетворяли всему складу его сосредоточенной натуры и всем интеллектуальным его потребностям.

Тем временем слухи о его замечательных композициях, без

всякого участия с его стороны, стали постепенно распространяться за пределами маленького Саксен-Веймарского герцогства. Однако еще более громкая слава шла о его необыкновенном мастерстве музыкального исполнителя, особенно на органе. Чаще и чаще к нему стали поступать приглашения приехать в тот или другой город и дать послушать свою удивительную музыку. Германия начинала узнавать своего гения, и популярность его росла.

Принимая некоторые из таких приглашений и побывав в Касселе, Галле, Лейпциге, Бах тем самым еще более содействовал упрочению своей музыкальной репутации, везде оставляя по себе впечатление удивления и восторга и завязывая обширные связи в среде артистического мира Германии. Одна из этих поездок – именно в Галле – едва не окончилась даже переходом Баха туда на службу, так как место тамошнего органиста было вакантно, а в предложениях со стороны городского управления недостатка не было. Полагают, что сам Бах не был против такого проекта, и дело остановилось только из-за герцога Веймарского, который ни за что не хотел расстаться со своим любимым композитором. Мы увидим, однако, что, несмотря на такую привязанность к Баху, несколько лет спустя тот же герцог Вильгельм так заметно охладел к своему придворному музыканту, что композитор был вынужден прекратить обязательные к нему отношения и удалиться. Но об этом мы поговорим ниже.

Другая из упомянутых артистических экскурсий знаменитого композитора, именно поездка в Дрезден, относящаяся по времени к самому концу веймарского периода (1717 год), ознаменовалась одним весьма любопытным событием, интересным из-за участия в нем Баха и характерным как яркая иллюстрация обычаев и нравов тогдашнего музыкального мира. Однако, прежде чем перейти к рассказу, мы должны сделать следующее небольшое отступление.

Нужно именно знать, что представлял из себя в то время Дрезден, точнее, дрезденская общественная и – во главе ее – придворная жизнь. Это был явный сколок, хотя и в миниатюре, с жизни и нравов французских начала XVIII столетия, со всеми их блестящими особенностями и исторически известными недостатками. По своему складу дрезденская жизнь ничем не походила на жизнь остальной Германии. Фридрих-Август, курфюрст Саксонский и король Польский, любил роскошь и блеск, шумную жизнь, женщин и искусство, последнее также на подкладке блеска и эффекта, когда не знаешь, где кончается собственно искусство и где начинаются бесцельная роскошь и мотовство. За двором следовало, конечно, и общество, проникнутое той же жаждой наслаждений, французскими

вкусами и легкими нравами, какие характеризовали тогдашний Париж. Музыка короля-курфюрста – его опера, его инструментальная капелла – славилась далеко за пределами Германии и привлекала к себе множество иностранных, часто прославленных, артистов перспективами радушного приема, роскошной жизни и блестящего вознаграждения. Нечего и говорить, что большинство таких заезжих артистов было французского происхождения.

В числе последних особенной известностью славился приехавший в Дрезден около 1717 года французский органист Маршан. Своей блестящей игрой он в самом непродолжительном времени успел обворожить весь beaumonde столицы Саксонии, всем вскружил головы и произвел известное впечатление даже на короля-курфюрста. Все говорили о новом музыканте; по мнению всех, он решительно затмевал собою остальных до него и при нем бывших в Дрездене исполнителей, и только немногие настоящие музыканты саксонской столицы решались ограничивать общий восторг, говоря, что в Веймаре проживает музыкант, искусство которого не допускает никакого соперничества, и что если бы публика могла сравнить игру Маршана с игрой Баха, то она скоро увидала бы, на чьей стороне преимущество.

Конечно, трудно сразу представить себе нашего почтенного и серьезного Баха, с его глубокими музыкальными идеями и открытым пристрастием к музыке церковной, представить себе этого Баха в роли соперника блестящего, вполне светского, галантного и немножко легкомысленного француза. И однако такое соперничество оказалось не невозможным. Не нужно забывать, что наш маэстро не был в музыке *только* немцем, а напротив – равно изучал и итальянскую, и, как мы видели, также французскую музыку; некоторые его сочинения (мы упоминали, например, о его *сюитах)* свидетельствуют, что характер и свойственные ей особенности он знал в совершенстве, а о технике, потребной для того, чтобы справляться с трудностями живых ритмов французской музыки, ему заботиться не приходилось, ибо в этом деле наш музыкант буквально не знал себе соперников. Так или иначе, быть может, и потому, что дошедшие до Веймара слухи о дрезденском виртуозе подхлестнули артистическое самолюбие Баха, только наш почтенный маэстро, на время отложив в сторону свои серьезные хоралы и кантаты, неожиданно вздумал посетить старых приятелей в Дрездене: надо сказать, что между тамошними музыкантами у него действительно были знакомые.

Между тем в Дрездене французский виртуоз успел произвести целый переполох и между придворными

музыкантами. Королевский капельмейстер Волюмье трепетал за свою артистическую репутацию и боялся потерять место, чувствуя, что решительно исчезает в лучах восходящего французского светила. Поэтому можно легко догадаться о том, как доволен он был приездом Баха, будучи готов оказать ему всякое содействие. Оно понадобилось, однако, лишь для того, чтобы дать нашему композитору случай услышать приезжую знаменитость в первый раз, когда он должен был играть в обществе. В назначенный день и час блестящее собрание, куда введен был и Бах, расположилось слушать своего французского любимца, заранее готовя ему обычные овации. Маршан поместился за инструментом и заиграл блестящую французскую арию, сопровождая мелодию всевозможными украшениями и многочисленными трудными и блистательными вариациями… Опытный слушатель мог бы, правда, заметить, что за всем этим внешним блеском скрывались во множестве шаблонные общие места, что гармония была не оригинальна и весьма обыденна и что вся эта шумиха скрывала лишь очень жалкое музыкальное содержание. Бог знает также, что подметил и что в это время думал присутствовавший тут Бах. Но когда французский артист взял последний аккорд, общество разразилось громкими рукоплесканиями, со всех сторон поздравляя его с новым успехом и удивляясь разным частностям артистического исполнения. Словом, за блестящими пассажами почтенное общество не заметило никаких недостатков в содержании пьесы.

Вслед за тем просили, разумеется, играть и Баха. Но что было играть в этом светском, блестящем, однако плохо понимавшем искусство обществе? Неужели серьезную музыку? Конечно, нет. И нужно сознаться, что наш маэстро обнаружил очень много такта, сразу решив, что ему следовало делать. Спокойно он приблизился к инструменту и, после небольшой интродукции, неожиданно заиграл ту же самую французскую арию, которую только что перед ним исполнял Маршан. Все присутствующие были чрезвычайно поражены необычайной точностью, с которой музыкант на память передавал только что прослушанную пьесу, сохраняя все украшения французского виртуоза и повторяя все его вариации одну за другой. Но, окончив последнюю из них, он перешел к вариациям собственного изобретения, гораздо более изящным, трудным и блестящим. Выдерживая основной характер композиции, он мастерски сохранял стиль французской пьесы, обнаруживая самое близкое с ним знакомство, и, сыграв *двенадцать* нумеров этих собственных моментально импровизированных вариаций, соответственно закончил пьесу и встал. Оглушительный гром рукоплесканий и самые

восторженные овации были наградой его поразительному мастерству и не оставляли никакого сомнения, который из виртуозов превзошел другого.

Тем не менее, для того чтобы вопрос о сравнительном искусстве обоих мастеров мог разрешиться окончательно, тогда же было условлено, что оба музыканта сойдутся еще раз для музыкального состязания, исход которого и должен показать, кому из них окончательно будет принадлежать первенство. Предметом состязания должна была послужить музыкальная импровизация на заданную тему. Оба музыканта приняли условия этого странного турнира. Когда же, однако, назначенный вечер наступил и наш Бах торжественно появился перед заинтригованным обществом слушателей, то было объявлено, что г-н Маршан еще утром этого дня *отбыл из города,* забыв и о прощальных визитах, и о лестных предложениях короля-курфюрста, приглашавшего было его на саксонскую службу. Вопрос о музыкальном первенстве решился, таким образом, без всякого нового испытания, предполагаемый турнир не состоялся, и собравшееся общество провело самый очаровательный вечер, слушая великолепную музыку *одного* Баха.

Приведенный рассказ, как мог заметить читатель, не лишен несколько комического оттенка и даже трудно поддается передаче *не* в шуточном тоне, но, представляя себе времена и детски простые нравы тогдашней эпохи, можно быть вполне уверенным, что все участники курьезного состязания действовали с самой добросовестной серьезностью, наивно перенося грубые внешние приемы *турнира* в идеальную сферу музыкального искусства. С точки же зрения биографического материала это маленькое событие имеет значение как факт совершенно достоверный и, как уже сказано выше, характерный в качестве иллюстрации тогдашней эпохи, ее примитивных воззрений и простоты тогдашних житейских нравов.

Глава IV. Бах в Кетене

Бах – капельмейстер в Кетене. – Неудачная кандидатура на должность органиста в Гамбурге. – Смерть жены. – Вторичная женитьба. – Реформа фортепианного строя и введение новой аппликатуры. – Сборник «Das Wohltemperierte Clavier». – Музыкальные произведения этого периода. – Переход на службу в Лейпциг

Возвратившись после своего дрезденского триумфа домой, наш композитор недолго прожил в Веймаре и в том же 1717 году перешел на службу к герцогу Ангальт-Кетенскому. Никаких особых причин уходить из Веймара собственно сам Бах не имел, но мы уже упоминали в предыдущей главе, что герцог Вильгельм Веймарский, столь дружески расположенный к композитору за все время его службы, под конец ее, довольно неожиданно для Баха, стал проявлять какую-то странную холодность к нему, так что композитор наконец счел дальнейшую службу при его дворе несовместимой со своим достоинством. Получив в это время весьма кстати приглашение из Кетена, он поэтому не замедлил принять его и вскоре основался там в качестве капельмейстера.

Герцог Леопольд Ангальт-Кетенский принадлежал, по словам биографов Баха, также к числу очень просвещенных людей своего времени и, в частности, не только хорошо понимал музыку, но даже сам хорошо играл на нескольких инструментах. Бах и он обоюдно произвели друг на друга самое выгодное впечатление, и теплое чувство признательности за дружеское с ним обращение осталось в благодарной душе композитора навсегда.

Надо, по-видимому, признать, что дружба кетенского герцога, по крайней мере до его женитьбы в 1721 году, была действительно глубоким и совершенно искренним чувством. Он был так привязан к композитору, что старался не расставаться с ним по возможности вовсе и в свои частые путешествия постоянно приглашал его спутником. Таким образом, Бах за время своего пребывания в Кетене успел, не без пользы для себя, побывать во многих городах Германии. Но и помимо этих поездок с герцогом ему случилось, так же как перед тем из Веймара, совершить несколько экскурсий с целями чисто артистическими. Отсюда он ездил, например, в Лейпциг, куда его приглашали как специалиста для испытания нового знаменитого тамошнего органа, также в Гамбург и проч. В Гамбурге он был, впрочем, несколько раз, и одна из таких поездок, по обстоятельствам, ее сопровождавшим, представляется настолько интересной, что мы

считаем уместным остановиться на ней несколько подробнее.

Когда в Гамбурге освободилась должность знаменитого тамошнего органиста Рейнкена, то, по обыкновению, для замещения ее новым музыкантом был объявлен конкурс. В числе конкурентов выступил и Бах, также явившийся в Гамбург для пробной игры на органе. Музыка Баха, которую в то время знали и ценили уже по всей Германии и понятие о которой в Гамбурге должно было составиться еще раньше, во время прежних туда приездов композитора, – эта музыка должна была говорить за себя вероятно весьма красноречиво. Но… при всем том Бах потерпел на конкурсе совершенно неожиданную, ни для кого непонятную неудачу, а на место органиста был избран какой-то совершенно неизвестный в музыкальном мире Гейтман. По наведенным справкам, он оказался сыном богатого купца, совершенно ничтожным молодым человеком, о котором музыканты и все понимающие дело, оскорбленные в своем чувстве справедливости, с горькой иронией говорили, что он «лучше умел обращаться с талерами, чем с музыкальным инструментом». Неизвестно, впрочем, насколько он был плох как музыкант, но с талерами молодой человек обращался, по-видимому, действительно очень умело. Оказалось именно, что до начала конкурса он обещал отблагодарить церковное управление четырьмя тысячами марок, которые обязывался внести немедленно после своего избрания…

Узнав действительную причину своей неудачи и всю грязно-интимную подкладку этого конкурса, Бах мог уехать домой с чувством спокойного удовлетворения, но гамбургское общество, до крайности возмущенное этой историей, долго не могло успокоиться, негодовало и открыто называло такое замещение церковной должности симонией. Один из местных пасторов взял это печальное событие даже темой церковной проповеди на праздник Рождества. Открыв Евангелие на том месте, где повествуется о пении ангелов при рождении Богочеловека, и, изложив святой рассказ, он закончил проповедь заявлением, что если бы один из таких бессмертных духов сошел с небес к предстоящим для того, чтобы, сделавшись органистом, играть здесь на органе, то он, пастор, посоветовал бы ему как можно поскорее возвратиться в горнее жилище, если только карманы его не наполнены золотом.

Одним словом, характер этой неудачи Баха был таков, что не мог причинить композитору никакого нравственного страдания, и самая неудача могла быть забыта легко и скоро. Но гораздо более тягостно подействовало на впечатлительную душу музыканта другое тяжелое и уже вполне настоящее горе, постигшее его в

Кетене в 1720 году. В этом году неожиданно умерла его жена Мария Барбара, оставив его вдовцом с большим семейством на руках. Эту горькую утрату любимой женщины, с которой Бах в полном сердечном согласии прожил целых тринадцать лет, он должен был почувствовать очень тяжело. Надо было иметь много душевной энергии и стойкости характера, чтобы с достоинством перенести это тяжелое испытание, не покидая своих многочисленных служебных и артистических обязанностей… Но когда первые приступы горя несколько улеглись, приходилось подумать и о своих обязанностях к детям, которые на руках вдового и постоянно занятого отца оставались совершенно без призора. Таким образом, переждав год со дня смерти первой жены, Себастьян Бах вступил во второй брак с дочерью одного из своих приятелей, придворного музыканта герцога Вейсенфельзского, Анной Магдаленой Вилькен. Такая относительная поспешность не должна быть объясняема равнодушием к усопшей, а скорее указанным тяжелым семейным положением, в котором очутился Бах после смерти первой жены, и отчасти, может быть, упоминаемой Шпиттой «общей всему здоровому поколению Бахов сильной склонностью к брачному сожительству, которая побуждала их быстро обращаться от умерших к живым».

Так или иначе, но в 1721 году этот второй брак был заключен, и здесь будет уместно сказать несколько слов о новой жене нашего композитора, проведшей с ним всю остальную половину его жизни и пережившей его.

Анна Магдалена, полуитальянка по происхождению (отец ее был немец, а рано умершая мать – итальянка), была хорошей музыкантшей и до замужества пользовалась даже уроками своего будущего супруга. Происходя из семьи музыканта и сама обладая музыкальной натурой, она была способна понимать и ценить важность музыкальной деятельности мужа и свободно приспособиться к особенностям его артистического характера. С точки зрения интересов нашего музыканта, все это представляется, разумеется, очень существенным в лице, столь близко связанном с его жизнью. О каком-либо влиянии на артистическую деятельность или направление Баха новой его жены, конечно, не может быть и речи, хотя бы уже потому, что в момент второго брака композитору исполнилось 36 лет, и его характер, взгляды и музыкальное дарование успели установиться и сложиться окончательно. Тем не менее на него должно было благотворно влиять то общее сочувствие к его деятельности и интересам искусства, какое он мог встречать в своей новой супруге, и потому вторая женитьба его, конечно, должна быть

признана удачной.

Она была, по-видимому, действительно удачна между прочим и потому, что, освободив великого музыканта от множества мелких материальных забот о домашнем хозяйстве, от скучных мелочей повседневной жизни, она давала ему тот «философский досуг», который необходим всякому мыслителю и творцу в какой бы то ни было интеллектуальной сфере. И такой досуг ему нужен был более, чем когда-либо, именно теперь, когда внутренний мир его окончательно сложился и в душе назревали великие художественные замыслы.

Живя и постоянно вращаясь в идеальной области своего искусства, наш композитор давно уже и не без горечи замечал, что музыкальные проекты его, столь чудные и тонко-изящные в воображении, очень трудно укладывались на бумагу, а когда затем доходили до инструмента, то теряли в своей обаятельной красоте еще более, так что музыка его, исполняемая на тогдашних инструментах, уже настолько отличалась от первоначальной грациозной мысли автора, что об этом без досады нельзя было и подумать. Доискиваясь затем причин такого печального положения дела, Бах замечал, что если попытаться излагать свои музыкальные мысли так, как они складывались у него в голове, то для выражения всех необходимых оттенков придется написать так много музыкальных знаков, что письмо выйдет совсем необычное и очень сложное; а если затем попытаться исполнить такую музыку на органе или клавесине, то почти наверное ничего осмысленного не получится, ибо инструменты эти так несовершенны, что способны, да и то не без крупных недочетов, передавать только музыку относительно примитивную и несложную. И наш композитор задумывался над тем, возможно ли вообще движение, развитие и совершенствование искусства при тех несовершенствах, какие имели тогдашние инструменты?..

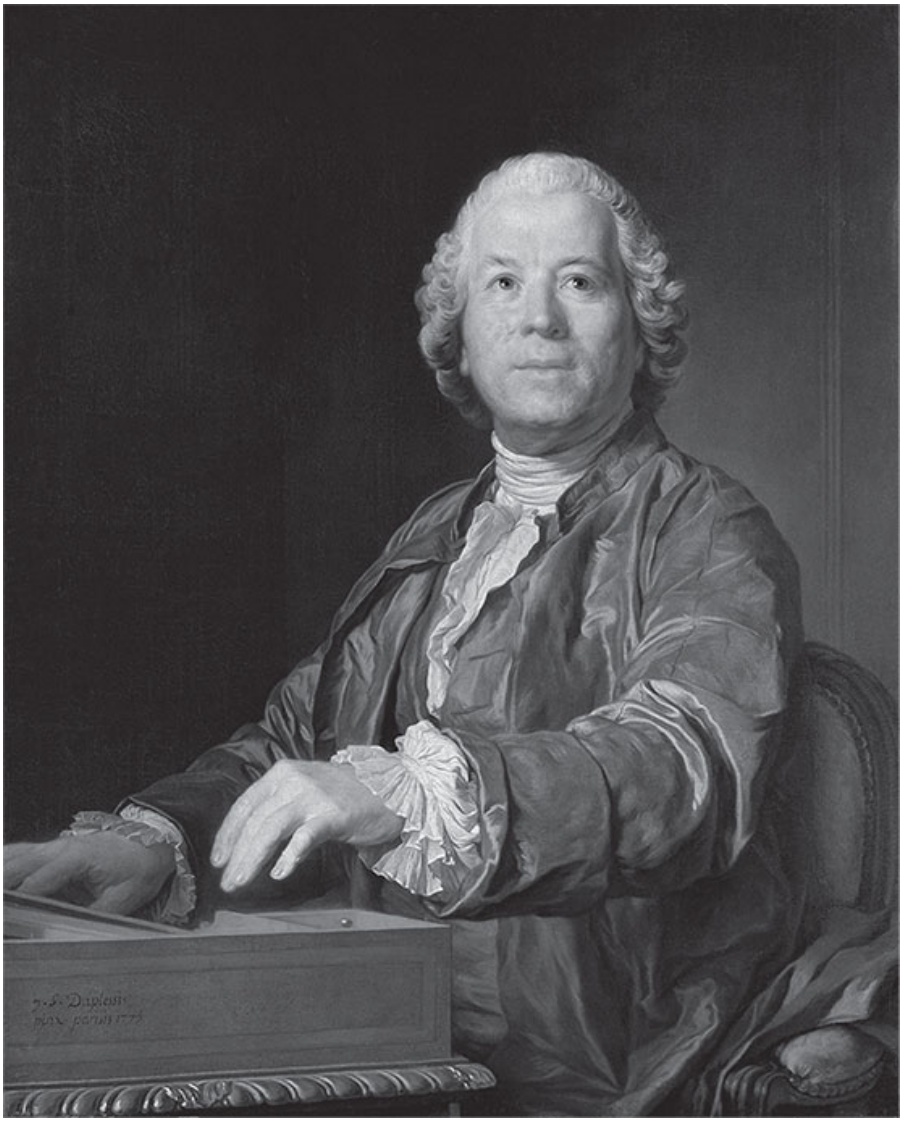
В чем же, однако, заключались эти несовершенства? С современной точки зрения, когда мы имеем наши превосходные, безусловно верно настроенные рояли и органы, ответить на этот вопрос можно очень легко и кратко: в несовершенстве *строя;* но в начале XVIII столетия, во времена Баха, когда до идеи о безусловной правильности строя нужно было еще додуматься, решение задачи представлялось совсем не таким легким и требовало усилий и способностей изобретателя. Эта-то честь изобретения идеи о безусловно правильном строе всецело принадлежит Себастьяну Баху. До него, до его реформы, клавиатурные инструменты имели лишь *приблизительно правильный* строй, то есть полутоны хроматической гаммы были

только *приблизительно* равны между собою; другими словами, тогдашние клавесины если и не вполне соответствовали, то *очень походили* на наши сильно расстроенные рояли. Этим сравнением мы надеемся объяснить значение баховской реформы. В самом деле, попробуйте играть на заведомо расстроенном рояле, где полутоны хроматической гаммы именно не будут между собою равны, или попробуйте написать музыку для такого инструмента. Какие аккорды решитесь вы дать, зная при этом, что чем сложнее будет ваша музыка, тем большей дисгармонией поразит она слушателя?

Но тут может, пожалуй, возникнуть такой вопрос: какая же музыка вообще возможна была до изобретения Баха, до изобретения уравненного, или *темперированного* строя, как он его называл? В ответ на этот вопрос мы возвратимся к сравнению инструментов прежних с нашими расстроенными инструментами. Если, например, 12 полутонов одной октавы не соответствуют совершенно *12* тем же полутонам остальных октав, то на инструменте все же можно играть, избегая лишь расстроенную октаву; далее, если в пределах одной октавы правильно настроены лишь интервалы квинты, кварты и октавы, то и такой октавой все-таки можно пользоваться, формируя аккорды лишь из сочетаний правильно настроенных звуков и так далее. Правда, чем больше будет количество неверно настроенных тонов, которые пришлось бы избегать, тем примитивнее и тем менее сложна будет музыка, но старинная музыка именно и отличалась примитивностью и отсутствием всего сложного. Беря пример из церковной музыки, мы видим, что, например, в Германии почти до конца XV столетия в церковном пении господствовали лишь самые простые одноголосные мелодии, причем орган мог вести аккомпанемент также простейшего свойства, почти в унисон голосу. Когда же в XVI столетии мелодия стала исполняться тремя, четырьмя голосами, гармония органа усложнилась аккордами, составленными из квинт, кварт и октав, которые и старались настраивать по возможности верно. Затем долгое время композиторы старались вообще избегать в своих сочинениях употребления полутонов, представлявшихся в гармоническом отношении очень рискованными. Находили достаточным пользоваться лишь белыми клавишами и так далее. Чтобы составить себе представление о простоте и несложности старой музыки, достаточно обратить внимание на состояние тогдашней аппликатуры[3]. Было именно время, когда на органе клавиши (соответственно широкие при своей малочисленности) брались всей рукой. Затем начали употреблять три пальца (2-й, 3-й и 4-й), а остальные (1-й и 5-й), для большего удобства исполнителя,

лишь подпирали руку. И замечательно, что такая примитивная система игры сохранилась почти до времен Баха; именно лишь современник его, известный французский музыкант Куперен, впервые стал употреблять в дело большой, то есть 1-й палец.

Но возвратимся к вопросу о темперированном строе. Правильность строя клавиатурных инструментов развивалась в течение долгого времени и лишь очень постепенно, вместе с совершенствованием и усложнением музыкальных потребностей и самой музыки. Ко времени Баха музыкальное развитие достигло, разумеется сравнительно, очень высокой степени, и инструменты настраивались относительно правильно; тем не менее полной правильности все-таки еще не было, и сама идея о необходимости совершенного равенства всех полутонов еще не была в обращении и музыкантами не сознавалась. Ее могли сознавать лишь те, чей тонкий слух способен был страдать даже и от относительной неправильности звуковых сочетаний, не беспокоившей других. Только человек с вполне артистическим слухом мог додуматься до мысли об абсолютно правильном строе как необходимом условии истинно художественной музыки, – додуматься и затем провозгласить необходимость такого *темперированного* строя как принцип, не допускающий компромиссов. Мы уже сказали выше, что изобретение и проведение в жизнь этого самого принципа составило одну из крупнейших заслуг Себастьяна Баха. Не вдаваясь в подробности технических правил современного настраивания клавиатурных инструментов, заметим лишь, что искусство это всецело обязано своим существованием именно Баху.



ПОРТРЕТ КРИСТОФА ВИЛЛИБАЛЬДА ГЛЮКА. ЖОЗЕФ ДЮПЛЕССИ

Выше мы уже упомянули о несовершенстве аппликатуры, господствовавшей в музыке до Баха. Но нужно сказать, что недостатки ее стояли в прямой связи с тем же несовершенством строя тогдашних инструментов, с одной стороны, и простотой прежней музыки – с другой. Современная система аппликатуры ведет свое начало также от Баха, который первый начал употреблять при игре на клавиатурных инструментах все пять пальцев, при помощи чего и достиг того мастерства в исполнении, о котором до него нельзя было, конечно, и мечтать; это по виду скромное нововведение в действительности было,

однако, очень важно, ибо полагало начало развитию исполнительской техники до степени ее теперешнего совершенства…

Введение в употребление правильного строя клавиатурных инструментов и усовершенствованной аппликатуры неизбежно вызывало потребность в музыкальных образцах, по своей композиции соответствующих названной инструментально-технической реформе. Обстоятельство это очень отчетливо сознавал наш композитор и в последние годы своего пребывания в Кетене деятельно работал над составлением особого сборника музыкальных произведений, которые, по своим художественным достоинствам и особенностям технической разработки, соответствовали бы новым, улучшенным средствам передачи музыки. Окончив свою работу к концу кетенского периода, он обнародовал свой труд в 1722 году под названием «Das Wohltemperierte Klavier» («Хорошо темперированный клавир»). Этот сборник, впоследствии ставший столь знаменитым, преследовал столько же музыкально-педагогические, сколько и чисто художественные цели и, так сказать, увенчивал здание баховской реформы. Составленный из большого числа фуг и прелюдий дотоле неведомой степени художественного совершенства, он в то же время служил великолепным руководством для изучения теории построения фуги и в обоих качествах сохранил все свое значение и до нашего времени. Само название «Wohltemperierte Klavier» указывало, что предлагаемое сочинение рассчитано для фортепиано новой системы строя и по своим техническим трудностям может служить хорошим курсом при изучении техники фортепианной игры. Чтобы составить себе правильное суждение о значении этого замечательного произведения, достаточно подумать о той *исторической* роли, которую оно играло в последующем развитии музыки и самих музыкантов. Можно именно без всякого преувеличения утверждать, что все наиболее знаменитые музыкальные деятели настоящего и второй половины прошедшего столетия – композиторы как и виртуозы – пользовались этим сочинением Баха как незаменимо ценным музыкальным руководством. Сам Бетховен, как это видно из его биографии, изучал «Wohltemperierte Klavier» так глубоко и внимательно, что влияние Баха отразилось с несомненностью на многих из его сочинений. Наш Глинка, в бытность свою в Берлине, изучал, как известно, церковную музыку под руководством профессора Дена, и пособием в этих занятиях служило ему то же сочинение Баха. Наконец, вот страстно восторженный отзыв о «Wohltemperiertes Klavier» А. Г. Рубинштейна, который мы встречаем в его книге

«Музыка и ее представители». Находя именно, что это сочинение Баха есть «жемчужина в музыке», он говорит, что «если бы по несчастью все баховские мотеты, кантаты, мессы и даже музыка к „Страстям Господним“ (величайшее сочинение Баха) потерялись и уцелело бы одно это, то нечего было бы отчаиваться, – музыка не погибла» и проч. Таким-то замечательным шедевром ознаменовал и закончил наш композитор время своего пребывания в Кетене. Что касается других сочинений, относящихся к этому периоду его жизни, то по обыкновению они были весьма многочисленны, ибо, обладая огромным дарованием, Бах отличался не менее огромным трудолюбием и, не любя распространяться о своем замечательном таланте, сам охотно признавал в себе достоинство усидчивости и трудолюбия. Поэтому общее число музыкальных сочинений, написанных композитором в течение его жизни, положительно колоссально. В Кетене же, то есть между 1717 и 1723 годами, кроме большого числа фуг и прелюдий, вошедших в упомянутый сборник «Wohltemperierte Klavier», написано было также много и других замечательных вещей. Из них мы упомянем, например, серенаду, сочиненную ко дню рождения герцога Леопольда, две токкаты для клавесина (toccata – от toccare – играть на клавиатурном инструменте), шесть весьма замечательных концертов для оркестра; из них особенной известностью пользуется четвертый, а также – труднейший в техническом отношении – пятый. Концерты эти были написаны около 1721 года и посвящены поклоннику Баха Христиану Людовику, маркграфу Бранденбургскому, почему и получили общее название «Бранденбургских». Наконец, весьма интересны четыре оркестровые сюиты этого периода, между которыми лучшей считается сюита D-dur, и проч.

Пребывание и служба нашего композитора в Кетене продолжались не слишком долго, всего лет шесть, и окончились, как сказано, в 1723 году. Правду сказать, Бах становился уже слишком знаменитым для такого второстепенного городка, каким была скромная столица Ангальт-Кетенского герцогства. Его место было, конечно, не здесь, а в каком-либо более многолюдном и крупном центре, где уровень музыкальной просвещенности был бы выше и где гениальному композитору могло представиться более широкое поприще для деятельности; а в таких городах в Германии той эпохи недостатка уже не было. В 1723 году одно из таких именно мест открылось в виде должности кантора знаменитой церкви Святого Фомы в Лейпциге. Должность эта, важная и ответственная, могла быть замещена только очень крупным и известным музыкантом, каким был, например, старик Кунау, с такой славой занимавший ее в течение многих

последних годов. Преемника ему найти было нелегко, и канторат оставался вакантным.

В это же самое время в Кетене произошли некоторые перемены, в силу которых положение музыкального дела, дотоле так хорошо поставленного под покровительством просвещенного владетеля герцогства, изменилось весьма резко и решительно. Все дело произошло довольно неожиданно и заключалось в следующем. Незадолго до этого времени герцог Леопольд вступил в брак с принцессой Ангальт-Бернбургской. Обстоятельство это, само по себе, казалось бы, совершенно безразличное, имело, однако, вовсе не безразличные последствия для Баха и интересов искусства. Принцесса именно оказалась совершенно равнодушной к музыке, а под влиянием молодой жены охладел к искусству и герцог, ее супруг. Всегда постоянный в своих симпатиях, не способный менять сердечные привязанности, наш композитор сохранил свое расположение к герцогу Леопольду навсегда, несмотря на происшедшую в нем перемену. Но вместе с тем в изменившихся обстоятельствах он усмотрел достаточный и вполне основательный повод оставить службу в Кетене.

Таким образом, сами обстоятельства очевидно складывались в пользу видов, какие композитор мог иметь на лейпцигскую вакансию. Со всех сторон ему говорили о том же, побуждая действовать, и наконец Бах решился. Отправившись в Лейпциг, он исполнил в церкви Святого Фомы кантату собственного сочинения на текст «Jesus nahm»[4] и тотчас же получил официальное приглашение занять свободное место кантора церкви Святого Фомы. В мае 1723 года, 38-ми лет от роду, он вступил в отправление обязанностей своей новой должности, которую с тех пор и занимал до самой смерти.

Глава V. Бах в Лейпциге

Служебные обязанности по должности кантора церкви Святого Фомы. – Музыкально-административная деятельность. – Грандиозное собрание кантат. – Конфликт с университетом. – Служебные неприятности. – Некоторые черты характера Баха

Обязанности Баха по новой должности оказались весьма разнообразными, многочисленными и сложными. Кроме музыкальных занятий в церкви Святого Фомы, составлявших предмет его ближайшего и непосредственного внимания, он должен был в качестве кантора посвящать немало часов преподавательской деятельности в состоявшей при церкви школе (Thomasschule); одного этого, казалось бы, было достаточно. Но, по установленному в Лейпциге правилу, должность кантора обязательно совмещалась также со званием «музыкального директора» (Musikdirector) всех городских церквей. В этом последнем ранге он управлял делом церковной музыки всего города и всем личным составом музыкантов и певцов, участвовавших в церковных богослужениях. Он распоряжался всеми городскими органистами, а также всеми хорами, наблюдая за их обучением и руководя разучиванием предназначенной к исполнению вокальной духовной музыки. От него же зависело назначение соответствующих случаям духовно-музыкальных пьес и проч. и проч. Такая масса обязанностей и точное, действительное, а не номинальное только исполнение их были бы едва ли по силам кому бы то ни было; нашему же композитору, который, в сущности, никогда никем не был, как только музыкантом, такая задача была не по силам тем более. Единственным выходом из такого затруднительного положения являлось обладание чутьем особого рода, которое всегда подсказывало бы человеку, на что можно было смотреть сквозь пальцы, к которым из обязанностей можно, без ущерба для себя, относиться лишь формально, что необходимо было даже умышленно не замечать и с кем и как нужно ладить. Но читатель, уже составивший себе понятие о характере Баха, поймет, что никакого такого *чутья* в его натуре не было, что в житейских делах он был во многих отношениях совершенный ребенок, несмотря на свой уже зрелый возраст, и что искусство применяться к обстоятельствам – не особенно почтенное искусство ладить с нужными людьми – было совершенно чуждо его благородной натуре артиста. В крайних случаях, когда ему случалось не исполнить или даже нарушить свои обязанности, он

делал это открыто и прямо, не маскируя и не пытаясь маскировать свои прегрешения. Впрочем, образчики его манеры относиться к неисполнимым обязанностям уже знакомы нам по арнштадтскому периоду его жизни.

Так же пошли дела и в Лейпциге почти с самого начала вступления Баха в должность кантора церкви Святого Фомы. Со времени Арнштадта в житейских делах и отношениях композитор ничему не научился и ничего не забыл. Никто из его предшественников не исполнял более добросовестно, с большим уменьем и равным талантом собственно музыкальную часть его должностных обязанностей, но, с другой стороны, никто не исполнял так плохо *прочих* обязанностей, связанных со званием кантора; никто не способен был до такой степени запустить и забросить школу и управление ею. Словом, никогда еще Лейпциг в лице своего кантора не видел более великого музыканта и более плохого чиновника. Что касается преподавательских обязанностей в церковной школе, то новый кантор с течением времени стал до того пренебрегать ими, что под конец, по словам совета церкви Святого Фомы, «вовсе передал их своему помощнику».

Но, сбывая с рук, с такой наивной бесцеремонностью одну часть своих обязанностей, маэстро тем с большим рвением отдавался другой части их, более близкой его сердцу. В деле музыкального управления он не знал себе соперников. В этой области ничто не казалось ему утомительным, неважным или второстепенным: все, что касалось искусства, было близко ему, привлекало и поглощало его внимание целиком. Этому делу он отдавался весь и, с точки зрения того же церковного совета, частенько даже пересаливал в своем усердии.

В Лейпциге Бах поставил себе ближайшей и главной целью развитие церковной музыки, не стоявшей, по его мнению, на должной высоте, до возможного уровня совершенства и для достижения этой важной цели не щадил ни трудов, ни сил. Постоянно наблюдая за деятельностью подведомственных ему городских органистов, самолично разучивая с певцами их вокальные партии, обучая музыке – почти всегда бесплатно – всех, могущих участвовать в церковных хорах, он главное внимание свое обращал именно на эти хоры. Они казались ему не способными удовлетворить потребности большого музыкального центра, каким был Лейпциг, не довольно обученными, не отвечающими требованиям строгой художественной критики. Делая сам все, что от него зависело, он осаждал городской совет докладами о необходимости и с его стороны мероприятий по усовершенствованию музыкального дела в городских церквях, о

необходимости реорганизации хоров и т. п. Однако совет оставлял все его проекты без внимания, отнюдь не разделяя его горячего увлечения. Совет никак не мог понять источника такой страстной деятельности, недоумевая, из-за чего, собственно, так хлопочет чудак-кантор и отчего ему не сидится спокойно на месте, так хорошо оплачиваемом. Но Бах, со своей стороны, не понимал равнодушия совета, который мог индифферентно относиться к столь важному делу, как искусство, и, не встречая поддержки со стороны городских властей, продолжал добиваться намеченной цели самостоятельно, одними собственными средствами.

Из числа этих средств мы уже упомянули о бесплатном обучении, которое он предлагал всем желающим участвовать при исполнении музыки в церквях. Другое средство улучшения хоров он видел в следующем. Всеми мерами стараясь привлечь к музыкальному участию в церковном богослужении молодежь местного университета, он сближался с учащимся юношеством и, как мог, старался заинтересовать лейпцигское студенчество в художественном исполнении музыки на церковных воскресных и праздничных службах. И надо сказать, что при энергичном характере и настойчивости, какие композитор умел проявлять, когда дело касалось интересов его любимого искусства, хлопоты его в конце концов не остались без результатов. С течением времени молодежь откликнулась на призывы Баха, и церковные хоры стали пополняться хорошими молодыми голосами интеллигентных исполнителей.

Когда же музыкальные интересы города требовали от нашего музыканта личных его трудов в виде новых композиций, тогда дело принимало совсем иной оборот. Тут некого бывало уговаривать, не в чем увещевать, нужны были *только* собственные талант и труд, и ни за тем, ни за другим у Баха дело никогда не останавливалось. Как уже было упомянуто выше, в обязанности канторов церкви Святого Фомы входили, между прочим, выбор и назначение к исполнению в церквях пьес, соответствующих предстоящим церковным службам. Надо также сказать, что до Баха предшественники его – хотя иногда люди, хорошо понимавшие музыку, – не особенно стеснялись выбором этих пьес, находя, что полное соответствие музыки с содержанием церковной службы является роскошью, едва ли достижимой. Но Бах смотрел на дело иначе. Соответствие, притом возможно точное, музыки и слов богослужения он находил очень важным и необходимым. А так как из числа имевшихся произведений церковной музыки далеко не всегда можно было сделать удачный выбор, то наш композитор не остановился перед грандиозным

предприятием – самому пополнить ощущаемый недостаток. Мы называем эту задачу *грандиозной,* имея в виду размах, с каким Бах задумал свое предприятие. Чтобы объяснить дело, достаточно сказать, что для исполнения своего проекта композитор написал такую массу новых церковных кантат, что, присоединив к ним те, которые были им написаны раньше, он мог составить сборник, заключающий в себе 295 кантат. На каждое воскресенье и на каждый большой праздник предназначалась, таким образом, специальная пьеса, но даже и при таком употреблении сборника должно было хватать на целых *пять* лет. Поистине не знаешь, чему тут следует удивляться больше, непостижимому ли трудолюбию или неиссякаемому богатству гениального воображения автора, ибо, по отзывам самых компетентных ценителей, *весь* сборник и *все* эти кантаты, несмотря на их многочисленность, отличаются безусловно художественными, а часто недосягаемо прекрасными достоинствами и неизменным разнообразием. Особенно замечательными считаются в этом сборнике знаменитая кантата D-moll и некоторые другие…

Но, несмотря на всю массу работы, забот и всякого рода хлопот, которые поглощали его время, неутомимый труженик находил еще досуг и возможность отзываться на всякое новое предприятие, имевшее отношение к искусству, как бы решившись отдать его интересам все свои силы и все свое время. Так, с 1729 года он согласился стать во главе действовавшей тогда в Лейпциге музыкальной ассоциации, известной под названием «Музыкального общества Телемака», руководил музыкальными празднествами, которые общество устраивало, и опять-таки писал музыку для таких празднеств. Его энергия, по-видимому, не знала границ…

Такая плодотворная деятельность, казалось бы, должна была вызывать удивление и восторг во всех, кто имел случай знать маэстро и вступал с ним в какие-либо отношения, однако в действительности было не так. Не удивление и восторг встречал композитор в окружающих его людях, и горизонт его личной жизни оставался далеко не всегда ясным. Напротив, этот горизонт в лейпцигский период особенно часто заволакивался довольно мрачными тучами. В некоторых из своих писем того времени гениальный труженик горько жалуется на *зависть,* которая, по его словам, *царила* в Лейпциге. Иногда же, опутанный, как сетью, переживаемыми в Лейпциге неприятностями, он начинал грустить и жаловаться, с тоскою вспоминая о тех *счастливых* временах, когда он еще не был кантором церкви Святого Фомы. Одно время служебные неприятности до такой степени утомили его, что он собирался

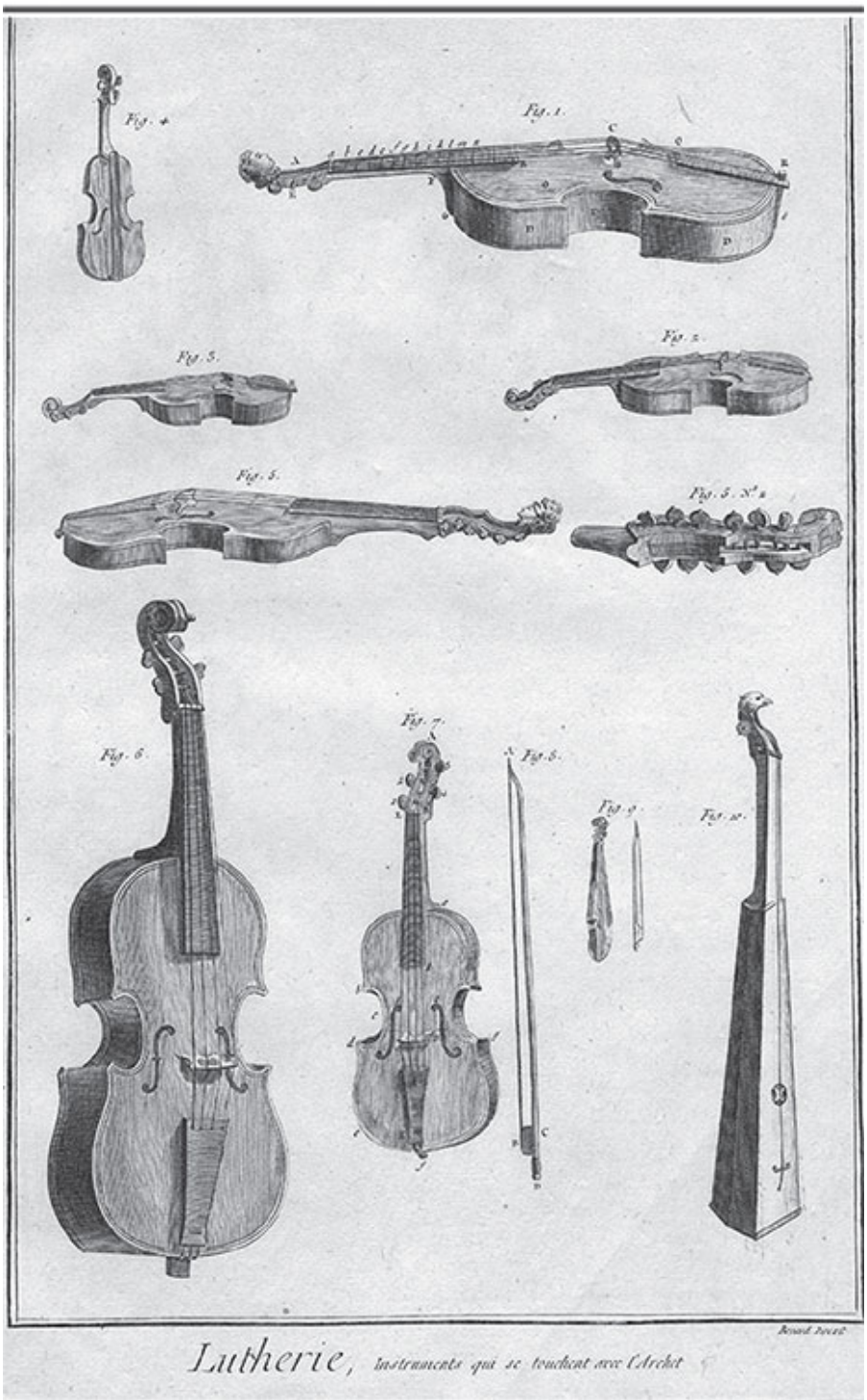
даже сложить с себя лейпцигскую должность, и только некоторые совершенно случайные обстоятельства заставили его отказаться от такого намерения.

Первой неприятностью, которую пришлось пережить Баху в Лейпциге, было его столкновение с местным университетом. Распря началась из-за органиста университетской церкви, некоего Гернера, с которым наш композитор как-то не поладил. Проблема заключалась в том, что университетский органист в сфере своей деятельности не был подчинен Баху, и оба музыканта никак не могли разграничить обоюдной компетенции в деле управления. В довершение всего, к этому столкновению примешались еще денежные счеты, причем Бах, никогда не бывши корыстолюбивым, тем не менее *принципиально* не соглашался уступить противнику право на часть своего вознаграждения, как того требовал университет. Хуже всего было то, что принципиальный характер спора исключал всякую возможность уладить его каким-нибудь мирным соглашением, и, к общему прискорбию, дело зашло так далеко, что потребовалось вмешательство короля, которому Бах жаловался на университетскую администрацию.

Другое столкновение, еще более неприятное для композитора, представляется, однако, с точки зрения постороннего наблюдателя, неизбежным и таким, какое надо было предвидеть, если вспомнить характер отношений Баха к своим преподавательским обязанностям в церковной школе. Столкновение это произошло с советом церкви Святого Фомы, причем инициатором дела явился недруг Баха, ректор церковной школы Эрнести. Великого композитора обвиняли в том, что он небрежно относился к своим обязанностям по школе. Печальнее всего в этом деле было то, что со строгой точки зрения предъявленное обвинение было вполне правильно, и *по существу* Бах ничего не мог сказать в свое оправдание. Не мог же он в самом деле оправдываться, ссылаясь на свою гениальную и в высшей степени плодотворную деятельность в области искусства, которая перед судом потомства, разумеется, могла оправдать какие бы то ни было упущения *по службе.* Такая «отговорка» в глазах совета, очень мало склонного ценить артистические заслуги композитора, была бы, без сомнения, признана не относящейся к делу. Таким образом, не имея оправданий, уважительных в глазах его судей, маэстро должен был молча страдать, видя торжество своего обвинителя, ректора Эрнести. А совет тем временем разрешал дело каким-то оскорбительным сокращением жалованья виновного, что еще более раздражало чуткое самолюбие артиста. Тогда-то Бах и задумал было отказаться от должности, но, к счастью для композитора, его

недруг Эрнести около этого времени умер и место ректора занял хороший приятель Баха, Гесснер. Дело кое-как пришло в порядок и уладилось, а наш музыкант остался на своем месте.

Если теперь рассмотреть те общие соображения, на которые наводят грустные обстоятельства, сейчас рассказанные, то невольно возникают следующие вопросы. Неужели было в самом деле необходимо так отравлять душевное спокойствие великого человека, столь необходимое для его высокой деятельности? Или: неужели его деятельность и плоды ее в то время совершенно не оценивались по достоинству? Ответы на эти вопросы очевидны. Несомненно и достоверно известно, что правильной и полной оценки Баху при его жизни, а также, впрочем, долгое время и после смерти, не давал почти никто, всего же менее люди, близко к нему стоявшие, как, например, члены совета или какой-нибудь ректор школы, имевший с ним личные счеты, или, наконец, университетский органист, который в своей распре с Бахом мог иметь в виду просто денежные соображения и увеличение своих доходов. Такой сугубо прозаический характер отношений людей толпы к современным им гениальным деятелям – явление обычное и не новое. Однако, с другой стороны, внимательное изучение биографического материала приводит нас и к другому выводу, – а именно, что в характере самого композитора лежали некоторые свойства, вполне достаточные для того, чтобы создавать ему частые неприятности, вроде описанных выше. В характере его именно лежали несомненные элементы неуживчивости, совершенное неуменье приспосабливаться к людям, о чем мы упоминали уже раньше, и, наконец, чрезмерная вспыльчивость. Его биограф Филипп Шпитта отмечает как особенность темперамента нашего артиста то обстоятельство, что он «не избегал борьбы». Выражаясь более определенно и без излишней сдержанности, мы, следовательно, должны признать, что он нередко сам напрашивался на разные пререкания и распри, на *борьбу,* о которой говорит биограф. Болезненно чуткое самолюбие, также свойственное его натуре, способствовало обострению всякой такой борьбы, раз она была начата. Ко всему этому следует прибавить, что одним из главных источников неприятностей, постигавших Баха, бывало то ложное положение, в которое он попадал, берясь за несвойственные ему обязанности школьного преподавания.



СКРИПКА. ГРАВЮРА ДЕНИ ДИДРО

Так или иначе, страдая по своей или по чужой вине –

безразлично, Бах и в лейпцигский период своей жизни, как всегда, искал успокоения в постоянном своем прибежище от житейских невзгод – в искусстве, причем, забывая все окружающие его дрязги, предаваясь высоким художественным мечтам, он облекал их в недосягаемо прекрасные формы своих величайших творений.

Да, именно в лейпцигский период жизни, в период полной и окончательной духовной зрелости, созданы были Бахом все наиболее возвышенные, наиболее гениальные его произведения. Но так как лейпцигский период обнимает собою очень многие годы (1723–1750), то для удобства обзора сочинений, к нему относящихся, мы разделим его на две части и в первой рассмотрим крупнейшие произведения, написанные композитором с 1723 по 1734 год.

Глава VI. Музыкальная деятельность 1723–1734 годов

«Музыка Страстей». – Оратории. – Кантаты. – Мотеты

Если собрать все, что было написано Себастьяном Бахом по части светской музыки, то вся совокупность этих произведений должна положительно потонуть в бесчисленном множестве произведений его церковной музыки. В качественном отношении светская музыка его также не может идти в сравнение с музыкой духовной: все величайшие творения его принадлежат этой последней. Таким образом, с точки зрения характера и направления своей музыки Бах является по преимуществу *поэтом религиозных настроений.* В начале нашего очерка мы уже объясняли причины и логическую необходимость именно такого направления его творчества, дальнейшие же жизненные обстоятельства и впечатления лишь содействовали развитию и окончательному укреплению в нем того же направления, постоянно приводя композитора в соприкосновение с церковным органом, церковью и ее потребностями. Обозревая вместе с важнейшими событиями жизни Баха более крупные явления его творчества, мы подошли теперь к крупнейшему из них – знаменитой и всесветно прославленной его «Passionsmusik» («Музыка Страстей Господних»), творению, послужившему одним из главных оснований его всемирной славы; произведению, в котором религиозное направление его гения отразилось едва ли не всего ярче, характернее и грандиознее. Но обратимся к самому сочинению.

Прежде всего нужно знать, что под названием «Passionsmusik» Бах в течение своей жизни успел написать не одно, а несколько сочинений. Название «Passionsmusik» означало музыку или музыкальное изображение Страстей Господних, излагаемых евангельским текстом четырех евангелистов. Из всех этих сочинений Баха до нас дошли, однако, лишь три, а именно: музыка на тексты евангелистов Матфея, Иоанна и Луки. Впрочем, последнее произведение, по принадлежности своей перу Баха, долго считалось сомнительным, и хотя в настоящее время признано также его сочинением, но, будучи в художественном отношении гораздо ниже двух остальных, признается лишь юношеской работой композитора. Из двух остальных сочинений на тему о Страстях музыка на текст евангелиста Иоанна считается более ранним произведением, которое могло быть написано еще в

Кетене, но исполнялось в первый раз в Лейпциге около 1724 года. По своим музыкальным достоинствам эта работа также далеко уступает третьему из дошедших до нас сочинений Баха на этот евангельский сюжет. Таким образом, та музыка, которую *обыкновенно* понимают под названием «Passionsmusik» Баха и которая так справедливо считается одним из величайших шедевров композитора, есть собственно сочинение, написанное на текст Евангелия от Матфея. Оно было написано, несомненно, в Лейпциге, между 1723–1734 годами, но позже музыки на текст евангелиста Иоанна.

Сама идея – музыкально иллюстрировать евангельское повествование о Страстях Господних – не принадлежала Баху. Она много раз разрабатывалась до него, так что до него же успела выработаться и установиться довольно определенно сама форма этой музыки, и нашему композитору принадлежит здесь, как и во многих других случаях, честь окончательной разработки и возведения в «перл создания» этой формы музыки. Что же касается собственно драматической основы, в которую для целей музыки предварительно приходилось переработать повествовательный материал Евангелия, то драматическая основа эта вырабатывалась путем историческим и пережила очень долгий процесс преемственного творчества.

Начало этого процесса теряется в глубине средних веков, когда в латинской церкви впервые возник обычай священных драматических представлений в лицах, изображавших разные эпизоды евангельского рассказа о Страстях Господних. Такие священные представления должны были особенно сильно действовать на массы именно своей драматической наглядностью, причем места лирические для усиления впечатления облекались в музыкальную форму (пение). При отделении протестантского культа от латинской церкви первый удержал, однако, этот обычай музыкально-драматического изображения Страстей, с течением времени трансформировавшийся в определенную форму священной музыкальной драмы. Баху выпала, таким образом, на долю задача музыкальной разработки этой исторически сложившейся формы поэзии, и только им исполненная, задача эта показала, какой благодарный, в поэтическом смысле, материал представляла собою эта форма и какие богатейшие элементы религиозной поэзии в ней можно было отыскать. Посмотрим теперь, каковы музыкальные особенности этого творения нашего композитора.

Все сочинение состоит из трех частей. Первая из них изображает собственно евангельский текст, передавая слова Христа и других лиц, действующих в рассказе евангелиста.

Вторая посвящена изображению аллегорических лиц «сионской дщери» и «верующей души», передающих мысли и чувства, навеваемые совершающимися священно-трагическими событиями. Наконец, третью часть составляет хорал, представляющий собою протестантский приход, со всеми душевными движениями, какие он испытывает под влиянием изображенных потрясающих событий. Мы уже сказали выше, что сама концепция рассказа давала глубоко поэтические элементы, как драматические, так и лирические, которыми маэстро и воспользовался с мастерством, ему одному доступным. И нужно сказать, что только человек, обладающий такой силой и искренностью веры, мог столь глубоко продумать и прочувствовать ту величайшую из мировых трагедий, о которой повествует евангелист. Только сердце детски чистое, вполне святое в своей возвышенной простоте, могло так понять потрясающие перипетии этой священной драмы, – понять и ответить таким высоко поэтическим откликом, какой представляет собой перл искусства, называемый «Matthaus-Passionsmusik» Баха. Только человек с такой чистой душой и мог взяться за высокую задачу – в мире звуков изобразить историю страстей и смерти Божественного Страдальца. Зато и произведение это, вылившееся из такого чистого источника, оказалось созданием, вполне отвечающим всем требованиям гениальности. Основными особенностями его являются необыкновенная простота, ясность и поражающая художественная искренность, то есть качества, неизменно отличающие все величайшие продукты человеческого гения, в какой бы сфере искусства он себя ни проявил. В самом деле, все образцовые произведения искусства, если отбросить из них все несущественное, случайное, принадлежащее времени и месту, все такие образцы, будет ли то «Илиада» Гомера или Венера Милосская, «Гамлет» Шекспира или 9-я симфония Бетховена, – все отличались, как и «Музыка Страстей» Баха, одними и теми же основными свойствами – простотой, ясностью и необыкновенной художественной искренностью.

Великим основным качествам произведения Баха как нельзя больше отвечают и особенности его технической разработки. Вполне художественные, мастерски сжатые хоры, где нужно, быстро подвигают действие драмы, составляя одно из важнейших достоинств этого музыкального произведения. Великолепные речитативы обрисовывают действующих лиц и их типичные черты с самой совершенной, поразительной реальностью; и реальность эта тем более ценна, что она не является у автора искусственным результатом теоретически выработанных правил или приемов,

она естественна и за нею не видно погони. Все в этом шедевре отвечает одно другому: и тонкая прелесть мелодий, и оригинальность гармонической их обработки, и замечательные особенности инструментовки. Контрапунктическое мастерство как признанная специальность Баха здесь является местами совершенно неподражаемым.

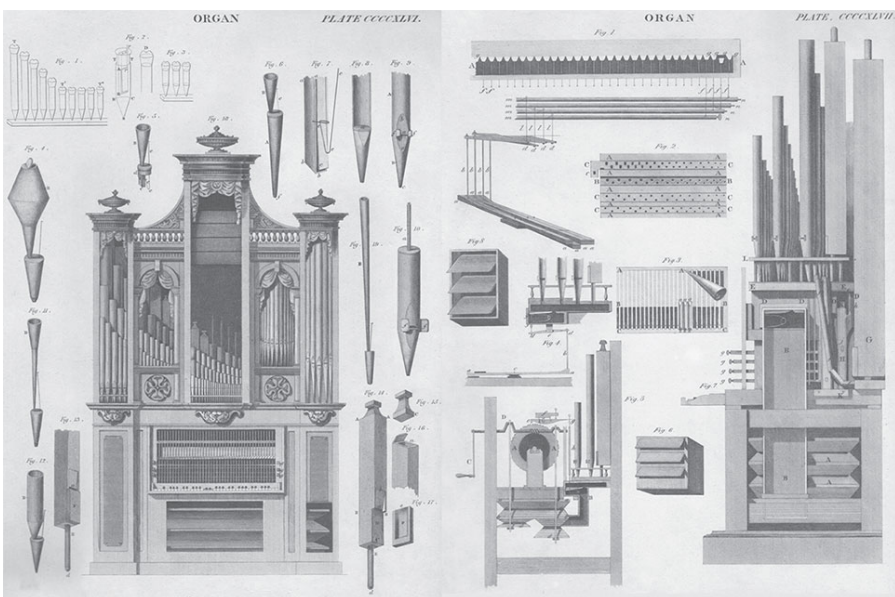
Из музыкальных средств, какими композитор пользовался в этом капитальнейшем из своих творений, следует назвать необыкновенно искусное и удачное употребление двух хоров, а из инструментов – орган и оркестр, весьма оригинально составленный. Инструментовка здесь отличается именно совершенным отсутствием, во-первых, медных инструментов, а во-вторых, инструментов ударных, что придает музыке необычайно изящный колорит, поражающий одновременно своей мягкостью и большой оригинальностью.

Мы не останавливаемся на отдельных местах произведения, где вдохновение и талант композитора отразились более или менее рельефно, чтобы не обременять читателя слишком подробным обзором технической стороны сочинения, и рекомендуем его вниманию лишь общее впечатление от этого великого творения Баха. Критикой оно именно признается одним из первых и наиболее замечательных в ряду самых великих и зрелых произведений гениального автора. Таков установившийся и никем не оспариваемый приговор всех музыкальных специалистов.

Превознося недосягаемо великие красоты этого сочинения, некоторые немецкие писатели, с Ф. Шпиттою во главе, находят творение Баха «народным в истинном смысле слова», признавая, что в нем с особенной яркостью отразились все индивидуальные особенности, свойственные германской расе вообще и германскому религиозному чувству в частности. Но, принимая во внимание, что религиозное чувство и все главные особенности его выражения общи всем племенам и народам, а музыка есть по преимуществу область, где «несть эллин, ни иудей», следует признать, что великое творение Баха, оставаясь национальным, есть в то же время произведение вполне общечеловеческое, и таким его значением определяется и величайшее его художественное достоинство. С этой же точки зрения подлежат *нашей* оценке и все остальные произведения великого дарования Баха, как и вообще всякие продукты иностранного национального творчества. Пусть то или другое произведение искусства создается на почве, в духе и даже в формах, свойственных его национальности, оно все-таки достигает степени истинно гениального произведения лишь тогда, когда заключает в себе

элементы, общие всему человечеству, понятные, доступные и равно принадлежащие всем национальностям и народам. Такими-то общими качествами и отличается великое творение Баха, и потому-то оно и способно вызывать тот умиленный восторг, каким на него откликается цивилизованный слушатель не только германской, но и всякой другой национальности…

Переходя затем к вопросу о судьбе, какую в свое время имело великолепное произведение Баха, к вопросу о том, какой прием оказали ему лейпцигские любители церковной музыки, мы, вероятно, не очень удивим читателя, сказав, что прием этот вовсе не отличался особой восторженностью. Нет, великое произведение не оказало на тогдашних слушателей никакого особенно яркого или сильного впечатления, и священная служба Страстной пятницы, на которой в первый раз исполнялась новая «Музыка Страстей», прошла весьма спокойно; городские меломаны не услышали в ней, по-видимому, ничего особенного. Явление это, конечно, понятно, если вспомнить судьбу всех вообще великих произведений искусства. Они потому особенно и велики, что создаются не для низменного уровня современного им понимания, а лишь для эстетически более развитого потомства. К числу таких произведений творение Баха принадлежало более чем всякое другое, и потому хладнокровие, проявленное почтенными лейпцигскими обывателями, представляется явлением очень нормальным. Именно так и должно было быть…



ОРГАН. ГРАВЮРА XXVIII ВЕКА

Обратимся теперь к некоторым другим произведениям нашего композитора, относящимся к этому же периоду времени, – произведениям также весьма замечательным, хотя менее крупным и меньшего значения.

Самое важное место между ними принадлежит, конечно, его знаменитым ораториям. Как одна из отраслей церковной музыки – музыки, имеющей основой темы священно-исторического характера, – оратория была, разумеется, совершенно в сфере таланта Баха, поэтому разработка ее должна была дать у Баха необыкновенно плодотворные результаты. И действительно, известные его произведения этого стиля, оратории Рождественская, Пасхальная и на праздник Вознесения, вполне оправдывают такое предположение. Возвышенный строй мыслей, глубина и серьезность настроения, которые в них отражаются, указывают очень определенно все главные особенности духовной организации великого художника, их создавшего. В этом смысле оратории Баха являются произведениями в высшей степени индивидуальными, резко отличаясь своими великолепными особенностями от произведений того же стиля других авторов. К этому нужно еще прибавить, что между названными выше ораториями особенно выдаются две последние, то есть Пасхальная и на Вознесение. Мастерство фугированного стиля достигает здесь, по-видимому, своего апогея; необыкновенно хороши хоры, и замечательно разработан план, особенно в двух последних сочинениях…

В предыдущей главе мы говорили также об огромном числе духовных кантат, относящихся тоже к лейпцигскому периоду, и упоминали о лучшей из них, кантате D-moll. Не возвращаясь более к этому вопросу, скажем теперь несколько слов о произведениях, известных под именем «мотетов», большое число которых написано Бахом также в описываемый период. Мотеты Баха составляют, собственно, лишь разновидность церковно-музыкальных произведений, очень родственную с кантатой. От последней они отличаются только некоторыми особенностями своего технического строения и главным образом употреблением оркестра. Сочинения этого рода у Баха довольно многочисленны и изобилуют таким множеством художественных красот, что положительно ставят критику в затруднение перед необходимостью указать те или другие из них как лучшие и наиболее удачные.

Наконец, в тот же лейпцигский период были написаны и некоторые из светских сочинений нашего автора, именно несколько светских кантат, арий и т. п. Они довольно известны

между музыкальными специалистами и вызывают похвалы, как все, что вышло из-под пера Баха. Но мы не будем останавливаться на них, так как имеем в виду очертить музыкальную деятельность нашего композитора лишь в самых главных ее проявлениях, довольствуясь обзором важнейших его произведений; образцы же светской музыки, конечно, не принадлежат к категории его важнейших сочинений. С представлением о музыкальной личности Баха правильно и прежде всего связывается понятие о гениально-прекрасных созданиях церковной музыки, и только в этой сфере композитор достигал того дивного совершенства, которое обессмертило его имя у потомков.

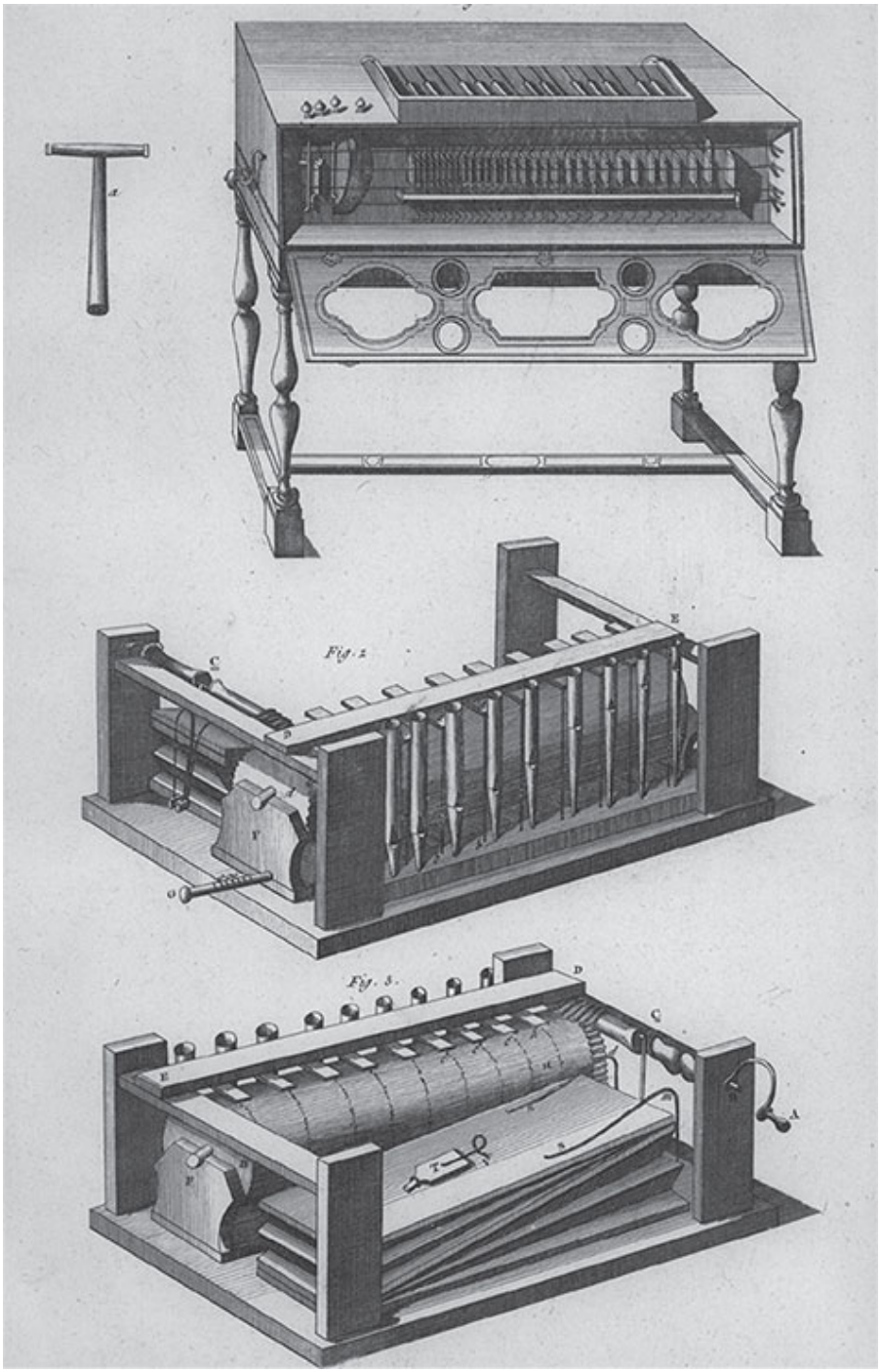
Глава VII. Последний период жизни

Новые неприятности по службе. – Известность. – Поездки в Дрезден. – Поклонники. – Путешествие в Потсдам и Берлин. – Музыкальная деятельность последнего периода. – Мессы. – «Kunst der Fuge»

В предыдущей главе мы оставили Баха в тягостном состоянии, которое создалось благодаря ложному положению его в Лейпциге, где от него требовалась не только музыкальная деятельность, но и совершенно чуждая ему служба школьного учителя. Мы сказали, что это ложное положение неизбежно вовлекало его в постоянные столкновения со школьным управлением и в будущем могло обещать только новые неприятности. Действительно, не успела утихнуть и как следует забыться история столкновения Баха с покойным ректором школы Эрнести, как случилась новая беда. После смерти Эрнести ректором школы, к большому удовольствию композитора, назначен был его хороший друг Гесснер, и Бах мог отдаться всецело искусству, не опасаясь никаких неприятностей со стороны школьного начальства. Но вскоре, именно около 1736 года, Гесснера сменил в звании ректора сын покойного врага Баха, Эрнести-младший. Назначение это было настоящим ударом для композитора, который теперь должен был опять приготовиться ко всему худшему. И в самом деле, между кантором церкви Святого Фомы и новым ректором школы вскоре же обнаружились несогласия, сначала сдержанные и как бы скрываемые, а затем и для всех явные. Ректор проявлял какое-то странное, упорное, очевидно, наследственное раздражение против великого композитора, а этот последний, как известно, никогда не отличался выдержкой в своих личных сношениях, и вражда эта разгоралась все сильнее и сильнее. Бах очень страдал…

Он страдал тем более, что видел, как администрация школы вместо того, чтобы поддержать его в распре с Эрнести, сочувствовала этому последнему и очевидно становилась на его сторону. Считая себя обиженным таким несправедливым к себе отношением, композитор раздражался все более и в своем гневе нередко переходил очевидные границы благоразумия. Говоря вообще, вся эта несчастная история борьбы Баха с ректором школы и советом церкви Святого Фомы была одним из самых печальных эпизодов биографии композитора, и мы не считаем нужным доискиваться, кто из противников был главным

виновником всех этих грустных вещей. Заметим только, что неприятности эти побуждали Баха иногда к очень странным поступкам. Так мы узнаем, что, обыкновенно бывши весьма равнодушным ко всякого рода почестям, титулам и внешним отличиям, под влиянием этой борьбы он вдруг стал проявлять необычное честолюбие, начал добиваться почетных титулов, причем действовал в этом направлении не только энергично, но иногда и с большим успехом, как это было, например, при дрезденском дворе. Один из членов тамошнего дипломатического корпуса, барон Кейзерлинг, выхлопотал ему просимый титул королевского композитора, и Бах был весьма доволен, получив таким образом возможность как бы уколоть полученным титулом своих лейпцигских недругов, недостаточно ценивших его артистические заслуги. Все это представляется, конечно, очень смешным и мелким и если может быть смягчено каким-нибудь соображением, то, конечно, только указанием на большой запас чисто детской наивности, которая несомненно была присуща характеру нашего композитора и о которой мы уже имели случай упоминать раньше. Во всех случаях, подобных описанному, эта наивность являлась у него такой невинной, что способна вызвать скорее улыбку, чем серьезное осуждение. Вот, например, другой маленький эпизод из лейпцигской жизни композитора, по своей окраске совершенно подходящий к предыдущему. Одно время у Баха как-то очень заметно уменьшились доходы. При этом нужно знать, что в качестве кантора церкви Святого Фомы он пользовался участием в доходах от некоторых церковных треб, вроде свадеб, похорон и т. п. Разбирая причины сокращения доходов, маэстро остановил свое внимание на уменьшении числа похоронных служб и в письме к одному из знакомых отметил это горестное обстоятельство с таким неподражаемым, прямо младенческим простодушием, что остается только руками развести. Всему виною здоровый воздух Лейпцига, жаловался бедный композитор, оттого и покойников так мало, оттого и доходы уменьшились, и прочее. Курьезнее всего то, что автор письма говорил совершенно серьезно, нимало не подозревая в своих словах чего-либо странного. Так уживаются порою рядом в одном и том же человеке великие и мелкие свойства, взаимно оттеняясь одни другими…



ФИСГАРМОНИЯ. СТРАНИЦА ИЗ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ДИДРО И Д’АЛАМБЕРА

Вполне великим в личности Баха, несмотря на смешные

особенности вроде упомянутых, был и оставался его музыкальный гений. Таким является он во все времена его жизни, а в описываемый *второй* период лейпцигской эпохи он проявляет себя не менее блистательно. Ниже мы еще поговорим о крупнейших произведениях Баха, относящихся к этому времени, теперь же продолжим обзор биографических фактов этого периода.

Последнее десятилетие своей жизни композитор проводил уже как признанная знаменитость, и это замечание вовсе не стоит в противоречии с нашими прежними заявлениями. До правильного понимания и настоящего признания *произведений* Баха было еще очень далеко, но *личность* его к 40-м годам столетия становилась уже настолько известной и прославленной, что делалось наконец невозможным кому бы то ни было не знать *всем известного* Баха. Его имя привлекало к себе внимание всех, кто сколько-нибудь интересовался судьбами и положением искусства в Германии, и у славного музыканта завелись в эту эпоху традиционные «многочисленные поклонники». В самом деле, среди артистического мира Германии в последние годы жизни Баха как бы установился обычай ездить на поклон к великому кантору церкви Святого Фомы: всякий старался хоть раз в жизни побывать в Лейпциге и, если удавалось, послушать музыку дивного артиста. Когда же ему самому приходилось посещать тот или другой город Германии, то такой приезд всегда вызывал целую сенсацию. Чаще всего маэстро навещал в последние годы Дрезден, и всякий раз собиралось тогда избранное общество местных и приезжих любителей музыки, жаждавших услышать и увидеть маститого композитора. Бах никогда не отличался жеманством или недоступностью и охотно играл, когда его о том просили.

Пока силы позволяли ему это, он не прекращал и своей кипучей, многосторонней деятельности, помимо собственно творческих работ наполнявшей его время. Так, около 1746 года он согласился принять участие в новом лейпцигском «Обществе музыкальных знаний» и добросовестно отдавал ему столько времени, сколько еще имел. В самое последнее время своей жизни Бах сделался большим домоседом, все реже и реже выезжая из Лейпцига, потому что силы уже начинали изменять ему. Одною из последних была его поездка в Потсдам и Берлин, на свидание со знаменитым прусским королем Фридрихом Великим. Будучи сам музыкантом и горя желанием познакомиться с прославленным композитором, король настоятельно приглашал Баха к себе, и наш маэстро наконец решился исполнить желание своего высокого почитателя.

Преодолевая старческую слабость, он прибыл в Потсдам. Король обласкал его и обращался с ним самым предупредительным образом, высказывая величайшее уважение к его колоссальному таланту. Между прочим, показывая артисту некоторые имевшиеся у него инструменты новейшей конструкции, Фридрих предложил Баху сыграть что-нибудь на фортепиано. Артист просил задать ему тему и, поместившись за фортепиано, начал вдохновенную импровизацию. Все присутствующие затихли, умолк и король-музыкант, жадно ловя гениально-возвышенные звуки, а они лились, то затихая, то опять усиливаясь, разрастаясь и усложняясь… Впечатление слушателей было очень велико; король, потрясенный до глубины души, повторял: «Nur ein Bach!.. Nur ein Bach!..» («Бах единственен!..») Несколько позже Бах обработал и записал свою импровизацию, посвятив ее тому же королю Прусскому под названием «Musikalisches Opfer» («Музыкальное приношение»). Проезжая затем через Берлин, он осматривал тамошний оперный театр, причем окружающие были очень удивлены его замечаниями об акустических особенностях оперного зала, какие, по мнению Баха, он должен был иметь. Всех поразила необыкновенная верность этих замечаний, удивительная в устах человека, впервые вошедшего в зал и еще ничего в нем не слышавшего.

Впрочем, приведенная биографическая подробность имеет отчасти и другое значение. Она хорошо обрисовывает то положение, какое в то время уже занимал артист. Окружающие почитатели и поклонники, очевидно, уже ходили за ним, как говорится, по пятам, ловя каждое слово знаменитого маэстро и подхватывая каждое замечание его как неоспоримую истину, как изречение. Это было уже время, близкое к концу его артистической карьеры, период окончательно упроченной славы, период достигнутых целей, свершенных жизненных задач, время, когда человек получает законное право почить от дел и пожинает плоды достойно проведенной, трудовой, общеполезной жизни.

Здесь прекращалась собственно деятельность Баха, и нам остается рассмотреть наиболее выдающиеся произведения его музыкального гения за этот последний период его жизни.

Важнейшее место между ними занимают, без сомнения, его латинские мессы, написанные в начале периода, именно еще в 30-х годах прошлого столетия. Эти мессы, числом пять, замечательны во многих отношениях и прежде всего свидетельствуют о том, что и после знаменитейшей «Музыки Страстей» дарование Баха не ослабело, не поблекло и не уменьшилось. Напротив, некоторые из этих капитальных произведений с очевидностью указывают на творческую силу,

находившуюся в поре самого полного расцвета. Правда, эти пять сочинений имеют неодинаковые достоинства, но тем не менее все они признаются произведениями самого вдохновенного искусства, самыми высокими образцами церковной музыки. Особенно выделяется среди них месса H-moll, по силе таланта нимало не уступающая самой «Музыке Страстей» Баха. Такие места в ней, как, например, Sanctus, Credo, Crucifixus[5] и некоторые другие, в самом деле не уступают лучшим местам из «Passionsmusik». Но самый характер музыки как этой, так и остальных месс требует некоторых биографических пояснений.

Мы уже имели случай говорить, что глубокое религиозное воодушевление, которое всегда лежало в основе церковной музыки Баха, было постоянно проникнуто некоторым специально протестантским оттенком. Оттенок этот, трудно передаваемый словами, признается, однако, всеми исследователями и знатоками музыки Баха и чувствуется, в самом деле, весьма осязательно. Между тем в разбираемых сочинениях мы встречаем музыку явно католического характера. Эта особенность резко выделяет названные мессы из всего цикла прочих сочинений композитора и свидетельствует прежде всего о необычайной гибкости его дарования. Таким образом, именно эти мессы прибавляют к таланту Баха очень крупную особенность – *универсальность,* позволявшую художнику так полно проникаться не только настроениями какой-нибудь одной категории, но и всяким строем чувств, заключающим в себе элементы известной силы, искренности и своеобразной красоты. Что касается источника тех новых вдохновений, которые легли в основу католической музыки Баха, то этот источник следует искать, конечно, в дрезденских впечатлениях композитора; и действительно, само появление названных сочинений совпадает со временем теснейшего сближения Баха с дрезденскими двором и обществом, именно около 30-х годов прошлого столетия.

Нечего и говорить, что, кроме этих крупных произведений, в тот же период наш композитор писал очень много и другой, весьма разнообразной музыки. В числе таких сочинений были и концерты, скрипичные и для фортепиано, и сонаты, и сюиты, и музыка всяких других форм и наименований. Но излюбленным типом, в который особенно удачно и наиболее блистательно укладывались его музыкальные идеи, был и оставался тип фуги. Мастерство его в этом роде сочинений было доказано и окончательно определилось еще со времени появления в свет сборника «Das Wohltemperierte Klavier», о котором мы говорили в главе 4. В течение целой жизни он никогда не покидал этой музыкальной формы и, давая бесконечное множество образцов

музыки во всех возможных родах, возвращался постоянно и настойчиво все к тому же излюбленному им фугированному стилю, разрабатывая его все более и более. Такое пристрастие, такую специальную любовь к этой форме он сохранил до самого конца своей жизни, и ниже мы увидим, что даже смерть застигла его за работой над одной из фуг, – увы! – уже последней. Последнее из крупных сочинений его, написанное им незадолго до смерти, было посвящено разработке того же музыкального стиля и носит знаменитое название «Kunst der Fuge» («Искусство фуги»). Оно состоит из целой серии фуг, имеющих очевидную цель – показать, что возможно было сделать в пределах одной музыкальной формы и какого разнообразия, какой художественной красоты и какой высокой поэзии можно достигнуть в этой форме музыки, отмеченной *перстом Баха*…

Глава VIII. Личность композитора

Образ жизни. – Внешность Баха. – Черты характера. – Бах как исполнитель

Обзор фактов биографии великого музыканта представляется здесь почти оконченным, и теперь мы считаем уместным сообщить некоторые дополнительные замечания, касающиеся его личности, характера, образа жизни и проч. Все сведения, относящиеся к этой категории известий, рисуют нам его в чрезвычайно симпатичном свете.

Образ жизни Баха отличался всегдашней скромностью и необыкновенной умеренностью, – об этом свидетельствуют нам все биографы великого музыканта. Такому свидетельству можно, разумеется, охотно поверить, особенно приняв в соображение размеры содержания, какое он получал в разные времена своей жизни. В нашем изложении мы уже имели некоторые случаи касаться этого вопроса, но к сказанному следует прибавить, что во всех местах служения Баха вознаграждение его было именно таково, что едва давало возможность вести тот *умеренный* образ жизни, о котором говорят биографы. По этому поводу достаточно сказать, что даже в Лейпциге, где он, разумеется, был сравнительно очень обеспечен, жалованье его все еще измерялось, кроме талеров, сколькими-то мерами ржи. Шестнадцать мер ржи и сотню талеров деньгами в год получал великий автор «Музыки Страстей» в то самое время, когда писал свое великое произведение, и это при той огромной семье, какую ему приходилось поддерживать. Правда, он мог получать дополнительный гонорар, например за свои частные музыкальные уроки, но мы видели, что эти уроки он давал по большей части бесплатно. Но может быть, наконец, его бесчисленные сочинения продавались очень выгодно? Увы! Последнее его сочинение, о котором мы говорили в конце предыдущей главы, знаменитая «Kunst der Fuge», и то не окупило даже издержек издания, хотя оно вышло в то время, когда автор достиг уже высшей степени своей популярности. Нужно было заплатить за медные доски, на которых было гравировано великое произведение, но оказалось, что заплатить нечем, и доски проданы были в лом. В глазах продавца и покупателя это, конечно, было не больше как медь….

Итак, ведя скромный и умеренный образ жизни, Бах во все периоды своей жизни отличался хорошим здоровьем. Биографы следую щим образом описывают его внешность: он был крепкого телосложения, широкоплеч, имел несколько полное, но

выразительно-энергичное лицо, большой лоб и густые, смело очерченные брови, между которыми с годами легла «строгая и сумрачная морщина». Но в очертаниях рта и с годами не исчезла печать тихого и спокойного добродушия. Все лицо освещалось живыми, хотя несколько близорукими глазами. В этом портрете физиономист мог бы, пожалуй, отыскать соответствие черт физических со всеми основными особенностями духовной личности Баха, какой она является по дошедшим до нас биографическим известиям. Здоровый общий вид действительно отвечал основным свойствам здоровой нравственной личности композитора, большой лоб вмещал большой ум гения, а «строгая и даже сумрачная морщина» могла изобличать строгость основ его миросозерцания. Но охотнее всего мы усмотрели бы соответствие внешних и внутренних свойств его в тихом и добродушном отпечатке в очертаниях рта. Тут соответствие внешних и внутренних особенностей представляется действительно очень полным, ибо, изучив все главные свойства характера нашего композитора, нельзя не признать, что основной и важнейшей особенностью его бесспорно являлось постоянное и очень большое добродушие. Таков он был в своей семье, таков и со своими родными: вспомним, например, написанный им еще в молодости, по поводу отъезда брата Иоганна Якоба, умилительный «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo»; наконец, таким же он являлся в своих отношениях к посторонним людям, и после его смерти не один человек вспомнил о нем с благодарностью, – кто за доставленное место, кто за полезную рекомендацию, кто за даровые уроки и проч. Он делал добро охотно и без всякой аффектации, кому и когда имел возможность.

Это же основное качество, лишь видоизмененное, проявлялось у него в форме совершенного отсутствия злопамятности, в форме снисходительности и необыкновенной терпимости. Однажды, в период уже признанной славы композитора, к нему в Лейпциг явился какой-то посетитель, оказавшийся странствующим виртуозом, и требовал свидания. Бах принял его. Посетитель оказался самым неприятным и очень притязательным человеком, который явился не столько затем, чтобы послушать музыку маэстро, сколько, напротив, – заставить его слушать себя. Уже одна такая претензия была большой дерзостью, способной возмутить даже скромного человека, но Бах отнесся к посетителю с величайшим терпением и долгое время слушал музыку бесцеремонного гостя без всяких знаков неудовольствия. Тогда разошедшийся виртуоз вынул из кармана сборник фортепианных композиций собственного сочинения и,

передавая его старшим сыновьям Баха, принялся убеждать их штудировать эти произведения со всевозможным прилежанием, как будто это в самом деле была бог знает какая возвышенная музыка. В это время Бах, который сам занимался музыкой со своими сыновьями и уже давно успел познакомить их с самыми серьезными образцами искусства, наконец, с большей частью собственных творений, – Бах и тут сохранил полное и совершенное самообладание и проводил гостя без всякого выражения досады, без всякого осуждения или насмешки, напутствуя его своею тихой, добродушной улыбкой…

Как непохожа была на поведение этого странного чудака сдержанная скромность натуры самого Баха! По словам его биографа Ф. Шпитты, похвалу себе он допускал лишь в пределах известной меры, и, когда однажды кто-то, по его мнению, чрезмерно восхвалял его мастерство исполнителя, он возразил с оттенком досады: «Это вовсе не заслуживает особого удивления, нужно только попадать по надлежащим клавишам и в надлежащее время, и тогда инструмент играет сам». Об известной истории его дрезденского турнира с Маршаном, с которой к нему впоследствии так часто приставали, он не любил говорить вовсе и старался замалчивать ее всеми зависевшими от него средствами.

Но при всех этих положительных качествах натуры, при всей мягкости, лежавшей в основе его характера, ему не чужды были, как мы имели случаи говорить, вспышки моментального гнева, вспыльчивость, а по словам Ф. Шпитты, даже *сварливость.* «В натуре Баха, – говорит этот автор, – жила известная сварливость» (Streitfreudigkeit). Проявления последнего свойства мы действительно видели, отмечая склонность музыканта к раздорам, выказанную им неоднократно в его служебных отношениях. Образчиками же вспыльчивости могло бы служить множество отдельных случаев, когда, наговорив собеседнику кучу неприятнейших вещей, маэстро вдруг приходил в себя и тогда не знал, как загладить свое вполне невольное прегрешение. Цитированный выше автор рассказывает, например, как однажды на репетиции органист церкви Святого Фомы Гернер, человек почтенный и очень хороший музыкант, сделал какую-то ошибку на органе и как моментально вспыливший Бах в бешенстве сдернул с себя парик, швырнул его провинившемуся музыканту в лицо и вне себя от гнева загремел: «Вам лучше бы сапоги тачать» и проч. Нужно, однако, помнить давно известную истину, что вспыльчивость и даже сварливость весьма легко уживаются в человеке с самой искренней и несомненной добротой. Многочисленные взрослые ученики Баха, конечно, очень нередко терпели от вспыльчивости маэстро, и однако, все без исключения

относились к нему с самой безгра ничной любовью и энтузиазмом, превознося именно доброту его сердца…

«Бах обладал законным чувством собственного достоинства, в чем неоднократно имел случай убеждаться, например, лейпцигский совет, – так говорит Ф. Шпитта, разбирая черты характера композитора, и вслед за тем прибавляет: – но, как всякая крупная натура, он был свободен от тщеславия». Последнее, конечно, так же справедливо, как и первое, и если бы при этом читатель вспомнил эпизод с титулами, о котором в нашем изложении упоминалось, то пусть он вспомнит также и то, при каких исключительных обстоятельствах дело происходило. Нападками и притеснениями противников композитор был доведен в то время до последних пределов ожесточения и, не зная, чем и как можно было отразить эти нападки, невольно хватался за самые крайние средства. Притом же нужно сознаться, что, выбрав именно указанное средство, он был в сущности прав, ибо в споре с *такими* противниками, какие были у него, титул являлся довольно недурным аргументом, из категории аргументов ad hominem[6].

Наконец, Бах был человек *бескорыстный* в полном смысле этого слова, и биография его дает множество тому доказательств. Если же, как мы видели, ему и случалось иногда жаловаться на «слишком здоровый воздух Лейпцига», уменьшавший доходы композитора от покойников, то, во-первых, – не его вина была, что за все его труды ему платили только сотню талеров да 16 мер ржи в год, а во вторых, – всякую серьезную ответственность за такую жалобу снимает с нашего маэстро его крайняя, младенчески невинная наивность – наивность, о которой мы говорили уже выше и указанием на которую заканчиваем настоящую характеристику личности великого человека. Но это качество мы подчеркиваем у Баха не как отрицательное свойство, ибо оно очень сродни благородной чистоте великого сердца и уживается очень легко с умом самым сильным. Великие умы часто наивны, но очень редко бывают наивны умы посредственные…

Существует довольно большое количество рассказов и анекдотов большей или меньшей, а чаще – очень малой степени достоверности, характеризующих личность Себастьяна Баха как музыканта, и особенно как музыканта-исполнителя. Величие его с этой стороны, более доступное пониманию и поражавшее воображение массы, сделало композитора к концу его карьеры личностью совершенно легендарной, и еще при жизни Баха о нем стали складываться всякого рода рассказы мифического характера. Говорили, например, как передает Ф. Шпитта, что

великий музыкант любил иногда переодеваться бедным школьным учителем и в таком костюме появлялся где-нибудь в захолустном местечке, приходил в церковь и просил церковного органиста уступить ему место за органом. Затем мнимый школьный учитель садился за инструмент и своей дивной игрой приводил присутствующих в неслыханное изумление, а пораженный органист торжественно объявлял, что это либо Себастьян Бах, либо сам дьявол и проч. Конечно, сам композитор всячески открещивался от таких историй и, по словам Ф. Шпитты, «когда ему случалось слышать их, он ничего о них знать не хотел»; тем не менее все подобные рассказы несомненно свидетельствуют о крайней степени популярности, какой пользовалось имя композитора к концу его жизни. Достоверным же элементом этих мифов остается его потрясающая, действительно необычайная техника исполнения, так что приходится признать, что ни до, ни во время Баха во всей Германии не было ни одного исполнителя, который мог бы сравняться с автором «Музыки Страстей».

Глава IX. Смерть

Бах перед смертью. – Потеря зрения. – Последняя фуга. – Смерть. – Погребение. – Судьба вдовы Баха. – Ученики. – Памятник. – Лейпцигское общество «Bach-Gesellschaft»

К концу жизни, то есть в конце 40-х годов XVIII столетия, силы великого композитора ослабели очень заметно. Обыкновенно столь бодрый и деятельный, перед смертью он стал избегать всего, что сопряжено было с утомлением, всяких поездок, хотя бы недалеких, предпочитая всему спокойную домашнюю жизнь, насколько, разумеется, спокойная жизнь вообще была возможна в его положении всегерманской знаменитости. Более и более начинали давать себя чувствовать неизбежные старческие немощи, особенно же удручала его все усиливавшаяся слабость зрения. Как известно, глаза его очень пострадали от долгих и напряженных занятий еще в молодости, и затем в течение всей последующей жизни он страдал близорукостью. К началу же 1749 года, то есть года за полтора до смерти, его глазная болезнь резко усилилась. Осмотрев больного, врачи определили безнадежную в те времена катаракту, и композитору предложено было подвергнуться операции. Но операция глаз в середине прошлого столетия, при сравнительно мало развитой технике тогдашних окулистов, представлялась, разумеется, предприятием чрезвычайно рискованным, на которое с трудом мог бы согласиться человек даже очень решительный. Бах, естественно, колебался; к тому же не следует забывать, что в то время пациенту шел уже 65-й год от рождения, когда принимать подобные решения становилось особенно тяжело. Тем не менее бедному композитору почти не оставалось выбора, ибо болезнь быстро усиливалась, зрение ухудшалось, а впереди представлялась перспектива полной слепоты. Не без тяжелой внутренней борьбы Бах наконец решился испытать счастье и подвергнуться рекомендуемой операции. Она не удалась, была повторена, и несчастный музыкант ослеп совершенно.

Теперь приходилось призвать на помощь всю силу своего духа, весь запас нравственной энергии, чтобы как-нибудь примириться с новым ужасным положением, чтобы не впасть в отчаяние. И надо сказать, что престарелый композитор принял и переносил свое несчастие самым достойным образом. Он не проявлял никакого раздражения, столь понятного в подобном положении, не предавался бесполезным жалобам и старался заглушить свое горе, по-прежнему отдаваясь привычной

творческой работе. Свет и мир красок перестали существовать для него, и тем полнее желал он углубиться в мир звуков, пока еще эта область оставалась в его распоряжении… Не в силах более писать, он продолжал сочинять, диктуя свои композиции.

Но не одно зрение изменило старому маэстро, постепенно ослабевал и расшатывался окончательно весь его организм. Протянув кое-как первые месяцы 1750 года, летом того же года бедный страдалец был уже очевидно у порога неизбежного конца. Но творческое вдохновение временами все еще посещало его угасающую душу. Так, перед самой смертью он сочинял одну весьма оригинальную композицию, довести которую до конца, однако, не успел. Выше мы говорили уже, что этот предсмертный опыт имел форму фуги, излюбленную Бахом и наиболее ему привычную. Оригинальность же ее заключалась между прочим в том, что основная тема пьесы слагалась из тонов (si-bemoll, la, do, si), немецкие название которых составляют фамилию самого композитора (b-a-c-h).

Наконец, как рассказывают, дней за десять до смерти больной музыкант неожиданно прозрел. Сначала он сам не решался поверить, что к нему вернулось зрение, окружающие же приняли это поразительное известие со страхом, видя в нем предзнаменование наступающего конца. И в самом деле, в тот же день 18 июля его поразил апоплексический удар, а 28 июля 1750 года певца «Страстей Господних» не стало. Германия потеряла величайшего из тогдашних своих музыкантов…

Торжественная похоронная служба 31 июля 1750 года ознаменовалась громадным стечением народа и привлекла к себе не только всех обитателей Лейпцига, имевших какое бы то ни было отношение к музыке, но и массу приезжих почитателей великого музыканта, желавших поклониться и отдать последний долг усопшему гению. Не все присутствовавшие, – а может быть, только лишь немногие, – понимали и оценивали весь объем и всю тяжесть утраты, понесенной культурным миром, однако все более или менее знали, кто и что был великий покойник, вызвавший такое небывалое стечение народа. Всякий обыватель Лейпцига, всякий подросток даже знал или хотя бы видел знаменитого старика-кантора, двадцать семь лет прослужившего в церкви Святого Фомы, и всякий мог рассказать о нем что-нибудь – каждый по мере своего понимания…

Внимание лейпцигских горожан к усопшему композитору выразилось и в том, что покойного похоронили вблизи церкви, той самой церкви, где он так долго служил на пользу и великое духовное утешение прихожан храма. На могиле его положен был надгробный камень для того, чтобы и позднейшее потомство

знало и находило место последнего упокоения гениального автора музыки «Страстей Господних».

Однако читатель должен знать, что, несмотря на такую добрую и почтенную заботливость лейпцигских горожан, потомство все-таки не найдет могилы великого музыканта и место его последнего упокоения останется навсегда неизвестным, именно вот по каким причинам. В начале текущего столетия через то место, которое прежде состояло под кладбищем церкви Святого Фомы, понадобилось провести улицу, и по этому случаю всякие памятники и намогильные камни были *убраны*… Таким образом, случилось, что там, где покоились останки бедного Баха, теперь пролегает *улица,* впрочем, как говорят, весьма благоустроенная…

Когда церемония отдания последнего долга бренным останкам великого человека была окончена, наступило время подумать об обеспечении его семейства. Семья же усопшего композитора была, как известно, очень велика. Правда, мужчины и старшие ее члены могли сами заботиться о своем существовании, но еще оставалась престарелая вдова композитора, Анна Магдалена Бах, с тремя незамужними дочерьми на руках. Обеспечить ее, конечно, следовало, и зависело это доброе и необходимое дело от лейпцигского городского совета. Говорят, что бедная женщина сначала все ждала и надеялась… Потом, видя, что совет сам ничего не предпринимает, она подала ему смиренную *просьбу*, в которой объясняла, что не в состоянии, из-за своего преклонного возраста, зарабатывать средства на пропитание себя и своей семьи. Далее, принимая во внимание, что покойный супруг ее Иоганн Себастьян Бах беспорочно прослужил в должности кантора церкви Святого Фомы в Лейпциге двадцать семь лет, она ходатайствовала перед высокопочтенным советом о назначении ей *пенсии* в размере, какой угодно будет усмотреть, и проч. Говорят также, что, подав такое прошение, бедная женщина надеялась на скорое и благоприятное решение своей участи… И нам чрезвычайно грустно сообщить читателю, что на такую вопиющую *просьбу* лейпцигский городской совет имел жестокость ответить *отказом.* Этот отказ объясняют тем, что городской совет в то время будто бы еще не успел забыть старых счетов с непокорным ему в свое время кантором церкви Святого Фомы…

Затем целых три года вдова Себастьяна Баха бедствовала, перебиваясь скудными вспомоществованиями посторонних людей, пока наконец лейпцигский совет не решил назначить ей какое-то ничтожное пособие, которое, впрочем, облегчило ее судьбу очень ненадолго, и, по словам биографов великого

композитора, в 1760 году его несчастная вдова умерла все-таки в бедности…

Нам остается досказать немного. Деятельность Баха оставила по себе яркий след не только в виде написанных им великих музыкальных образцов. Во все периоды своей жизни он посвящал много времени и труда еще преподавательской деятельности и постепенно создал целую школу учеников-последователей, сохранявших и распространявших в Германии музыкальные традиции своего гениального учителя. Из числа этих учеников многие в свою очередь успели потом прославиться как замечательные исполнители и более или менее известные композиторы. Некоторые биографы Баха приводят целые списки таких выдающихся и прославленных учеников его; мы же назовем здесь лишь два-три наиболее известных имени, каковыми являются, например, Доль, преемник Баха в должности кантора лейпцигской церкви Святого Фомы, затем веймарский органист Фоглер, берлинский капельмейстер Агрикола Эйнике, довольно известный композитор, и многие другие.

Но, говоря об учениках и последователях Баха, никак нельзя умолчать о некоторых из сыновей композитора, которые, бывши также его учениками, естественно, стали затем во главе его последователей, занимая между ними первые места и по силе унаследованного таланта. Уже в начале нашего очерка мы говорили, что все поколение Бахов являет собой замечательный пример наследственной талантливости, причем не только все предки нашего композитора были музыканты, но этот же талант передался и его потомству. Семья композитора была, как известно, очень велика, ибо от первого брака он имел семь человек детей, а от второго – тринадцать. Все эти дети, как сказано, унаследовали – хотя и в разной степени – музыкальные способности отца и знали музыку более или менее. По преимуществу же талант гениального отца перешел к его сыновьям Фридеману и Филиппу Эмануилу. Оба эти сына отличались вполне выдающимся музыкальным дарованием, особенно последний из них, Филипп Эмануил, впоследствии успевший составить себе очень солидную репутацию талантливого и оригинального композитора. Конечно, немаловажную роль в музыкальной карьере этих сыновей Баха играла отличная подготовка, полученная ими под руководством великого отца…

Мы уже говорили выше, что, несмотря на чрезвычайную популярность, какой пользовался автор музыки «Страстей» к концу своей жизни, его великие музыкальные идеи, его гениальные творения не были оценены по достоинству не только

при жизни, но и долгое время после его смерти. Более полустолетия понадобилось музыкальному миру, чтобы прийти к той правильной оценке, какой эти творения заслуживали, и *признание* Баха в настоящем смысле этого слова должно быть отнесено, таким образом, лишь к началу текущего XIX века. Только в настоящем столетии прежнее печально-странное равнодушие к сочинениям великого композитора исчезло и заменилось всеобщим и страстным увлечением. Их стали изучать, разыскивать и распространять, не щадя никаких трудов; музыканты всех стран и национальностей начали восторгаться ими, проникаясь идеями Баха все более и более; о них принялись говорить и писать едва ли не на всех европейских языках. Таким образом, известность великого человека как бы вновь воскресла в нашем столетии, имя его прогремело заслуженной славой, и бессмертная музыка наконец получила подобающую оценку.

К началу 40-х годов текущего столетия среди германского общества созрела мысль о необходимости увековечить имя гениального музыканта подобающим памятником, и в 1843 году эта идея была приведена в исполнение: задуманный памятник был открыт в Лейпциге, то есть в том городе, службе которому великий композитор посвятил всего больше времени и сил. Замечательно, что в Германии еще и в это время существовало потомство Баха, и на торжестве открытия памятника присутствовал родной внук Себастьяна Баха – Вильгельм Фридрих Эрнст Бах, с сыном которого, Вильгельмом, умершим в 1876 году, замечательное поколение наконец прекратило свое существование. Нужно прибавить, что и внук, и правнук, о которых мы упоминаем, были также музыканты.

Но не один памятник явился наглядным следствием проснувшегося общественного внимания к богатому творческому наследству, которое оставил миру великий художник. Раз пробудившись, увлечение это продолжало жить в среде германских музыкальных кругов, и через несколько лет после открытия памятника в Лейпциге в том же городе образовалось особое музыкальное общество, основанное со специальной целью отыскивать, изучать, печатать и распространять произведения великого мастера. Эта ассоциация, открытая в 1850 году и соответственно своим целям усвоившая название «Баховского общества», или «Общества Баха» (Bach-Gesellschaft), проявила немало энергии и в настоящее время успела уже собрать и издать большую часть сочинений Баха, то есть все, что поныне дошло до нас из творений великого артиста. Деятельность общества продолжается…

Источники

1. «Iohann Sebastian Bach», von *Philipp Spitta.* Leipzig. Bd. l, 1873. Bd. 2, 1880.

2. *F. Brendel,* «Geshichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich». Leipzig. 1878.

3. *Batka,* «I. S. Bach» (Philipp Reclam's Universal-Bibliothek. N3070).

4. «Руководство к изучению истории музыки». *Аррей фон Доммер.* Пер. с нем. А. Желябужского, под ред. З. Дурова. Москва. 1884.

5. «История развития камерной музыки и ее значение для музыканта». *Л. Ноль*. Пер. с нем. М. Иванова. Москва. 1882.

6. «Очерк всеобщей истории музыки» *Л. Саккетти.* Изд. 2-е В. Бесселя. СПб. и Москва. 1891.

7. «Обозрение всеобщей истории музыки». Соч. *Шлюттера.* Пер. с нем. Бесселя. СПб. 1866.

8. «Музыка и ее представители» *А. Рубинштейна.* СПб. 1891, и др.

Вольфганг Амадей Моцарт. Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк М. А. Давыдовой

Глава I. Детство и первое путешествие

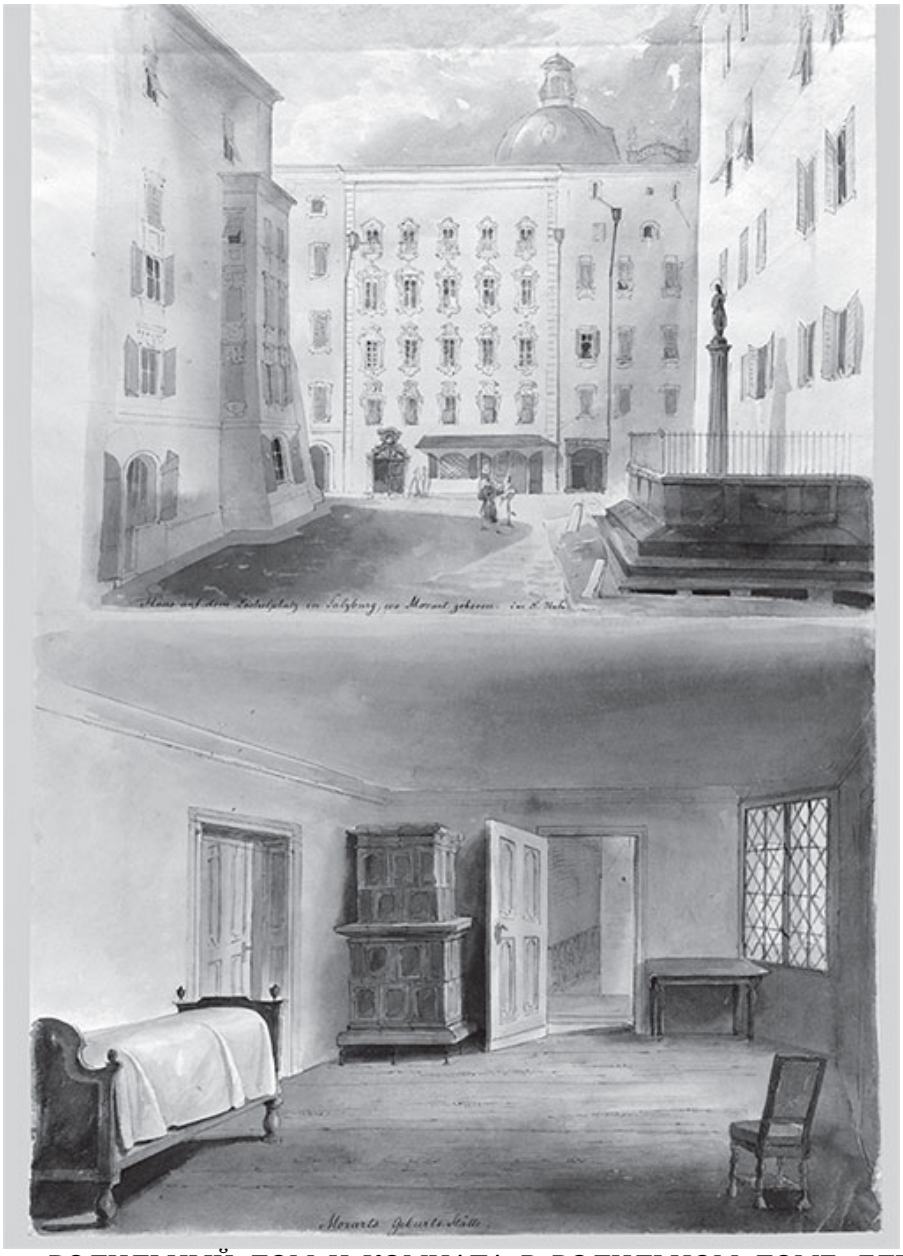
Происхождение. – Отец, его занятия и характер. – Мать, ее характер. – Набожность семьи. – Воспитание детей. – Характер маленького Моцарта. – Его сестра. – Первые проблески музыкальности. – Первое сочинение. – Игра на скрипке. – Необыкновенный слух Моцарта. – Его ученье. – Первое путешествие: Нассау и Вена. – Прием при дворе. – Скарлатина. – Париж: Гримм, Помпадур и прием в Версале. – Лондон: Манцуоли и Хр. Бах. – Болезнь отца. – Первая симфония. – Возвращение, первая оратория и дальнейшее образование

«Маленький волшебник», которым любовалась и восхищалась вся Европа, Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в бедной семье придворного органиста и капельмейстера города Зальцбурга, Леопольда Моцарта. Его отец, родом из Аугсбурга, происходил из семьи простых ремесленников-переплетчиков; в детстве своем он терпел большую нужду и тогда еще поставил себе целью добиться некоторого благосостояния.

В молодых годах он переселился в Зальцбург для изучения юриспруденции, но недостаток средств к жизни вынудил его поступить в услужение к графу Турну. Впоследствии, когда обстоятельства несколько изменились, он стал заниматься преподаванием музыки и вскоре настолько прославился как очень сведущий музыкант, отличный скрипач и органист, что получил место придворного органиста и капельмейстера. Леопольд Моцарт достиг своей цели: хотя жалованье полагалось крошечное и требовалось много труда, но отец Моцарта не боялся его и был обеспечен, – вот все, чего он желал. Богатство же его заключалось в светлом уме, твердой воле, горячей вере, чем он и воспользовался с необыкновенным умением, чтобы из своего маленького Вольфганга воспитать великого Моцарта.

Его жена, Анна-Мария Пертль, уроженка Зальцбурга, отличалась необыкновенной красотой, и в дни молодости муж и жена считались самой красивой и счастливой парой в Зальцбурге. Непреклонный, несколько суровый нрав Леопольда смягчался веселостью и добродушием его жены – двумя драгоценными душевными свойствами, которые маленький Моцарт всецело унаследовал от матери. Кроткая, преданная, она благоговела перед своим мужем, во всем ему подчинялась и всю свою душу вложила в любовь к нему и детям. И муж, и жена были католики, отличались большою набожностью, соблюдали все посты, часто ходили в церковь и детям своим передали свою горячую веру и

любовь к Творцу. Религиозность их была лишена всяких предрассудков, ханжества и темного суеверия: все ложное, невежественное было противно светлому уму и честной душе Леопольда. Из семерых детей в живых остались только дочь Мария-Анна и сын Вольфганг, любимец и гордость матери. Насколько мать была склонна к баловству, настолько отец был строг и требователен. С раннего возраста занялся он воспитанием детей, приучая их к порядку и к неуклонному подчинению долгу. В то же время он исполнял роль няньки, укладывал Вольфганга спать, причем должен был непременно поставить его на стул и петь с ним песню, которую мальчик тут же сочинял на фантастические слова вроде: oragnia fiaga tafa. Затем Вольфганг целовал отца в кончик носа и обещал ему, что когда он вырастет большой, то посадит отца под стеклянный колпак, чтобы предохранить его от всего дурного, и будет постоянно держать его при себе в большом почете… Каждый вечер повторялась эта церемония, и только после нее мальчик спокойно засыпал. Так, под надзором горячо любящего и боготворимого отца, лелеемый ласками матери, рос будущий гений, и в его чистой художественной душе на всю жизнь отразился свет его счастливого детства.



РОДИЛЬНЫЙ ДОМ И КОМНАТА В РОДИЛЬНОМ ДОМЕ, ГДЕ РОДИЛСЯ МОЦАРТ. ЭДУАРД ГУРК

До трех лет Вольфганг ничем не отличался от обыкновенных детей, это был живой и веселый ребенок, с чрезвычайно нежной и впечатлительной душой: он постоянно спрашивал, любят ли его, и начинал плакать, если даже в шутку получал отрицательный ответ; он плакал также, если его чересчур хвалили. Все свои игры он любил сопровождать музыкой, и пока в этом единственно

выражалась его музыкальность.

Сестра его Наннерль, как называли ее в семье, обнаружила большие музыкальные способности, и, когда ей минуло семь лет, отец начал ее учить игре на клавесине. Первый урок, на котором присутствовал трехлетний Моцарт, произвел на него такое сильное впечатление, что совершенно его переродил. Невольно припоминаются слова нашего великого родного поэта:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется, —
Как пробудившийся орел.

Для Моцарта этот урок был божественным глаголом, который говорил о его назначении и указывал ему его путь на земле. С этих пор Моцарт забыл все свои прежние игры и всецело погрузился своей детской, но гениальной душой в музыку. По целым часам стоял он у клавесина, отыскивая разные созвучия, и хлопал в ладоши от радости, когда находил терцию или квинту. Отец попробовал показать ему маленький менуэт, и так как Вольфганг безошибочно его повторил, то отец решился начать с ним занятия музыкой. С первого же урока у Леопольда Моцарта, опытного педагога, не осталось более сомнений, что в его крошечном сыне скрывается великий гений и что ему предстоит трудная задача развить его. Будучи человеком глубоко религиозным, он взглянул на необыкновенный талант ребенка как на ниспосланное ему свыше чудо и приступил к его воспитанию с любовью и благоговением как к святому делу.

Отец боялся слишком рано знакомить Вольфганга с правилами сочинения, но это не помешало маленькому композитору написать свой первый концерт, когда ему было всего 4 года. Однажды отец застал его за целой кипой нотной бумаги, на которую дождем сыпались кляксы. Эти кляксы мальчик спокойно вытирал рукой и поверх них писал ноты. На вопрос отца: «Что ты пишешь?» – он уверенно отвечал: «Концерт для клавесина; первая часть уже почти готова». К этому заявлению отец отнесся, конечно, с недоверием и смехом, но когда заглянул в бумагу и разобрался в этой массе клякс и нот, то слезы умиления и восторга выступили у него на глазах: перед ним лежал неисполнимый по трудности, но совершенно правильно написанный концерт! Дом Леопольда Моцарта посещался местными музыкантами, которые приносили ему свои сочинения и часто их вместе исполняли. Так, однажды один из них принес шесть своих новых трио. Сели их играть. Но не успели музыканты

разместиться, как явился маленький Моцарт со своей собственной крошечной скрипкой, полученной им в подарок, и предложил свои услуги. Услуги эти были отвергнуты, так как Моцарт никогда не учился на скрипке. Оскорбленный музыкант залился горючими слезами. Чтобы утешить его, ему позволили сесть возле Шахтнера, его большого друга, и играть с ним вторую скрипку, «но так тихо, чтобы не было слышно».

Моцарт уселся. Шахтнер, как он сам рассказывает, заметив вскоре, что он лишний, перестал играть, а мальчик сыграл с листа все шесть трио. Тот же Шахтнер рассказывает, что у него была скрипка, которую Моцарт очень любил за ее мягкий, нежный тон. Шахтнер часто играл на ней у Моцартов. Однажды он пришел к ним и застал Вольфганга, занятого своей, только что полученной им скрипкой. «Как поживает ваша скрипка?»[7] – спросил он, продолжая играть, и затем, прислушавшись, сказал: «А знаете, ваша скрипка на полчетверти тона ниже настроена, чем моя, если вы ее не перестроили с тех пор». Шахтнер посмеялся, но отец, зная необыкновенный слух своего сына, послал за скрипкой, и по проверке оказалось, что мальчик был прав.

Почти до десяти лет Моцарт чувствовал непреодолимое отвращение к звуку трубы. Даже самый вид ее вызывал в нем такой страх, как будто ему показывали дуло заряженного пистолета. Желая отучить сына от такого нервного страха, Леопольд Моцарт попросил своего друга, трубача Шахтнера, затрубить изо всей силы в присутствии мальчика. Но при первых же звуках ребенок смертельно побледнел, стал опускаться на пол и, наверно, лишился бы чувств, если бы Шахтнер не прекратил этого испытания. С этих пор отец не пытался больше приучать сына к звукам трубы, и со временем его отвращение к этому инструменту прошло само собой.

Ученье у маленького Моцарта шло очень успешно: всякому занятию, за которое он принимался, Моцарт предавался всей душой. Особенно нравилась ему математика; он испещрял мелом стены, скамьи, пол и мог решать в уме очень сложные математические задачи. Во время его музыкальных упражнений никто не смел подойти к нему с шуткой или даже просто заговорить с ним. Когда он сидел за фортепиано, лицо его делалось таким серьезным и сосредоточенным, что, глядя на этот преждевременно развившийся талант, многие опасались за его долговечность. В шесть лет он был настолько законченным артистом, что отец решился предпринять путешествие, чтобы показать и за границей искусство своих талантливых детей. Они отправились всей семьей, и сначала попытали счастье в Мюнхене, а затем, поощренные необыкновенным успехом, в 1762 году

отправились в Вену. По дороге им пришлось остановиться в Нассау, где их пожелал слышать местный епископ, который за пять проведенных там дней, вместе с игрой, наградил их одним дукатом (3 руб.). Проезжая мимо одного монастыря, они зашли в него помолиться. Моцарт тем временем пробрался к органу и заиграл. Монахи, сидевшие с гостями за трапезой, услыхав чудные звуки, побросали еду и гостей и в немом восторге столпились вокруг маленького виртуоза. На границе гениальный ребенок так очаровал таможенных чиновников своей игрой и своей детской прелестью, что их пропустили без осмотра. В Вене их встретили как желанных знакомых гостей, так как слава о необыкновенных детях дошла туда раньше их. Можно сказать, что Вена положила начало их триумфальному шествию по Европе. Тотчас по приезде они получили приглашение ко двору в простой, а не приемный день, чтобы можно было лучше ознакомиться с детьми. Император Иосиф был большой любитель музыки и отнесся к ребенку с живым интересом. Он подверг всестороннему испытанию талант и искусство мальчика, заставлял играть одним пальцем трудные пассажи, велел закрыть клавиши салфеткой, но Моцарт и поверх салфетки сыграл так же безукоризненно, как без нее, так что в конце концов император прозвал его «маленьким колдуном». Но в этом маленьком колдуне скрывалось высокомерие великого артиста; он не любил играть перед людьми, не понимающими музыки; если же просьбами или обманом удавалось его уговорить, то он играл только пустые, незначительные вещи. И при дворе он остался верен себе: не соглашался играть ничего серьезного, пока наконец не позвали Вагензейля, одного из лучших композиторов и музыкантов того времени. «Теперь я сыграю вам концерт, – сказал он ему, – а вы мне перевертывайте страницы». С августейшими дамами Моцарт обошелся очень любезно: к императрице он забрался на колени и осыпал ее поцелуями; принцессе Марии Антуанетте, тогда его ровеснице, он обещал руку и сердце в благодарность за то, что она подняла его, когда он упал на гладком паркете. Двор отнесся к маленьким артистам чрезвычайно ласково; примеру его последовали все богатые, знатные жители Вены, и на Моцартов вместе с приглашениями посыпались деньги. Леопольд Моцарт остался доволен не только материальным и музыкальным успехом своих детей, но вообще приемом и почетом, с которым их везде встречали, а главное тем, что семейство его вращалось в таком изысканном, высоком обществе.

Скарлатина, которою заболели оба ребенка, положила конец чествованию маленьких артистов. По выздоровлении их все

семейство Моцартов отправилось в дальнейший путь. Останавливаясь по дороге во всех более или менее значительных городах и возбуждая всюду восторг и удивление, они наконец прибыли в Париж в 1763 году, снабженные многочисленными рекомендательными письмами. Париж явился продолжением их триумфов в Вене. Здесь особенно теплое участие в них принял их соотечественник барон Гримм, уже давно переселившийся во Францию и бывший в то время секретарем герцога Орлеанского, вследствие чего он имел постоянный свободный доступ ко двору. Он сумел заинтересовать детьми королевскую семью, и их пригласили в Версаль.

Г-жа Помпадур тоже пожелала их видеть. Она с большим любопытством разглядывала маленького артиста и для этого даже поставила его на стол, но держала себя так чопорно, что уклонилась от его детского поцелуя. «Это кто такая, что не хочет меня поцеловать? ведь целовала же меня сама императрица!» – воскликнул в негодовании обиженный мальчик. В королевской семье он встретил больше теплоты; особенно ласково с ним обращались дочери короля. В Париже, как и в Вене, Моцарт выступал много раз публично как пианист, скрипач и органист, и своей игрой на всех трех инструментах возбуждал всеобщий восторг и изумление. Гримм пишет про него, что однажды ему пришлось аккомпанировать одной певице, не зная арии и не имея нот: вслушиваясь в мелодию, он угадывал последующие аккорды. Затем ария была повторена несколько раз, и каждый раз мальчик менял аккомпанемент. В то время Париж не отличался музыкальностью, даже не любил музыки, но парижане носились с чудесными детьми как с модной и любопытной новинкой, осыпая их подарками и хвалебными стихами. Из Парижа все семейство направилось в Лондон. Король английский Георг III и супруга его София Шарлотта, большие любители и знатоки музыки, оказали маленьким артистам такой прием, который превзошел всякие ожидания. Сам король так полюбил Моцарта, что, встречаясь с ним на улице, высовывался из экипажа и посылал своему любимцу воздушные поцелуи. Призывая семейство Моцартов часто во дворец, король заставлял мальчика показать себя со всех сторон: он должен был играть с листа, играть на органе, импровизировать, и получил прозвище «непобедимого Вольфганга». В Лондоне Моцарт познакомился с одним певцом итальянской оперы, Манцуоли, который, из симпатии к даровитому ребенку, научил его петь, и Моцарт своим тоненьким детским голоском распевал труднейшие арии с искусством, которому мог бы позавидовать иной певец. Его очень полюбил проживающий в Лондоне сын Себастьяна Баха – Христиан. Часто

сажал он его к себе на колени и вперемежку с маленьким виртуозом исполнял всевозможные пьесы: он играл несколько тактов, затем Моцарт продолжал, и так искусно, что можно было подумать, что играет один и тот же человек.

В Лондоне Моцарты дали много блестящих по успеху и сбору концертов, но их музыкальные триумфы были прерваны опасной болезнью отца: ему предписан был отдых, и музыку на время пришлось отложить. Тогда маленький композитор, воспользовавшись свободой, стал писать свои первые симфонии для оркестра. По выздоровлении отца они пробыли еще некоторое время в Англии, затем посетили Голландию, где им менее посчастливилось: сначала Наннерль, а за нею Вольфганг опасно заболели, и родители не чаяли уже видеть их здоровыми. К счастью, дети оправились, но Моцарту долго пришлось лежать в постели. Однако неутомимый композитор не мог оставаться долго в бездействии; он потребовал, чтобы ему положили на колени доску, и больной, слабыми, дрожавшими ручонками продолжал писать свои симфонии. Давши несколько концертов в Голландии, Моцарты заехали еще раз в Париж, откуда вернулись в Зальцбург, пробыв в отсутствии около трех лет.

За это время Моцарт сделал громадные успехи и, как говорит его отец, в свои восемь лет знал больше, чем иной в сорок. Мальчик уже тосковал по родине, часто плакал в дороге, желая видеть своих покинутых друзей. Для развлечения он воображал себя царем фантастической страны; один знакомый нарисовал ему план его царства, Вольфганг дал название всем его частям и каждый день придумывал новые милости для своего народа, состоявшего исключительно из детей.

Моцарты вернулись на родину не только с европейской славой, но также с деньгами и с таким количеством подарков, что могли бы открыть лавочку. Все жители Зальцбурга считали долгом сделать им визит и взглянуть как на диковинку на своих прославившихся сограждан. Один знатный и надменный господин не знал, как ему обратиться к Вольфгангу: сказать ему «ты» было неудобно ввиду его славы, а «вы» казалось ему, важному господину, слишком почетным для мальчика. Поэтому он начал свою речь так: «“Мы” были во Франции и Англии, “мы” имели большой успех?» «Но, кажется мне, что вас-то я нигде не видел, кроме Зальцбурга», – перебил его мальчик. Слава Моцарта дошла до Зальцбургского архиепископа; чтобы проверить ее основательность, он велел запереть ребенка в своем замке на неделю, в продолжение которой мальчик должен был написать ораторию. Он исполнил эту задачу. В партитуре, богато украшенной кляксами и детскими каракулями, рукой отца

написано по-латыни: «Оратория Вольфганга Моцарта, сочиненная в марте 1766 года, 10 лет». После того Вольфганг получил место скрипача при Зальцбургской капелле с жалованьем 12 флоринов 30 крейцеров в год.

Год, проведенный в Зальцбурге, был посвящен всестороннему систематическому музыкальному образованию Вольфганга. Он между прочим занимался скрипкой, хотя и не так усердно, как фортепиано, но по словам своего строгого критика – отца, – мог бы быть лучшим скрипачом своего времени, если бы захотел. Однако этот прославленный и серьезный музыкант очень часто прерывал свои занятия, чтобы поиграть с любимой кошкой или прогалопировать по комнатам верхом на отцовской палке.

Глава II. Второе путешествие: Вена и Италия

Второе путешествие в Вену. – Неудачи и оспа. – Первая опера «La finta semplice». – Интриги музыкантов. – Планы нового путешествия. – Музыкальное значение Италии. – Успех путешествия. – Болонья. – Случай с Miserere Аллегри. – Орден золотой шпоры. – Опера «Митридат, царь Понтийский». Серенада и ее успех. – Юношеские годы в Зальцбурге. – Общество и его развлечения. – Архиепископ Иероним. – Сборы к путешествию в Париж. – Затруднения со стороны архиепископа. – Отъезд

Предполагавшиеся празднования по случаю бракосочетания принцессы Иозефы с королем неаполитанским привлекли Моцартов через год снова в Вену (1767).

На этот раз Вена и венцы встретили своих гостей менее радушно: в городе свирепствовала оспа, жертвой которой пала сама принцесса Иозефа. Праздники заменили трауром. Невозможно было ни попасть ко двору, ни давать концерты.

В довершение несчастия оба ребенка схватили ту же ужасную болезнь, и Моцарт был так сильно болен, что девять дней пролежал слепой. Им ничего не оставалось, как вернуться в Зальцбург. Но через год они снова отправились в Вену. Как только Мария Терезия узнала об их приезде, она призвала их к себе и с большим участием расспрашивала об их жизни. Император Иосиф предложил Моцарту написать оперу и выразил желание видеть его самого во главе оркестра. Моцарт никогда не отказывался от работы. Как только ему доставили первые страницы текста, он тотчас же принялся за музыку и вскоре ее окончил. Несмотря на юный возраст автора, опера была написана смелой, опытной рукой и отличалась благородством и оригинальностью мелодий. Тем не менее она не была поставлена: против нее ополчился весь лагерь старых, завистливых музыкантов: лавры мальчика не давали им спать, и они не могли примириться с необходимостью играть под управлением двенадцатилетнего капельмейстера; они стали распространять дурные, ложные слухи не только об опере, но и о сочинениях Моцарта, говорили, что оперу написал отец, отца и сына называли спекулянтами, шарлатанами… Их злые языки работали так успешно, что испуганный антрепренер Аффлиджио отказался поставить оперу. Леопольд Моцарт вел деятельную борьбу против этой интриги, но ни его энергия, ни желание императора видеть

эту оперу не помогло: к несчастью, антрепренер имел по контракту исключительное право выбирать пьесы для своего репертуара, и первая опера Моцарта «La finta simplice» («Притворная простушка») не была им принята. Огорченные первой неудачей Моцарты вернулись в Зальцбург, но в предприимчивой голове Леопольда уже созрел план путешествия в Италию.

В это время Италия представляла собой главный музыкальный центр; она была наполнена музыкальными школами, академиями-консерваториями и давала последнюю оценку артистам: каждый серьезный музыкант считал своим долгом побывать в ней и услышать ее приговор, без чего он считался не вполне законченным. Поэтому туда стекались артисты со всех концов света; одни – за славой, другие – за падением. И Леопольд Моцарт считал нужным показать Италии своего гениального сына. Целый год был посвящен изучению итальянского языка, и, как только все приготовления к путешествию были окончены, отец поспешил увезти Вольфганга в Италию. Путешествие предпринято было зимой, в декабре 1769 года, и совершилось благополучно, хотя у Моцарта потрескались руки, а лицо обветрило, как у любого солдата. Но горячий прием вскоре отогрел маленького замерзшего музыканта: Италия встретила его не как ученика, а как знаменитого артиста. Всюду, где он появлялся, стечение народа было так велико, что два дюжих господина должны были расчищать ему путь к органу. Дамы присылали Вольфгангу букеты и восторженные стихи, певицы дрожали, когда им приходилось выступать перед ним, знатные вельможи присылали ему для прогулок свои экипажи с лакеями на запятках, и Леопольд Моцарт, сделавший себе и сыну нарядные шелковые костюмы, с гордостью возил своего артиста по городу. Филармоническая академия в Болонье избрала Моцарта своим членом. Чтобы получить это почетное звание, он должен был решить труднейшую контрапунктическую задачу. То, над чем другие долго трудились, и часто без успеха, Моцарту было так же легко, «как съесть кусок хлеба». Его заперли в отдельную комнату, но через полчаса он стал стучать в дверь. Думая, что мальчик шалит, не хотели отворить дверь, но он продолжал стучать, и его пришлось выпустить: оказалось, что Моцарт окончил свою задачу. Его приветствовали громом рукоплесканий. Про его необыкновенную память рассказывают следующее: во время Страстной недели в Ватиканской церкви исполнялись Miserere[8], которые запрещалось переписывать и продавать под страхом отлучения. Самое знаменитое было Miserere Аллегри, и Моцарт, прослушавши его раз в церкви,

написал его дома на память. Весть об этом необыкновенном событии достигла самого папы, но вместо отлучения этот проступок доставил Моцарту еще большую славу: папа пожелал его видеть и пожаловал ему орден Золотой шпоры, дающий в Италии права дворянства и свободный вход в папский дворец. Все эти почести не омрачили светлой души Моцарта; он оставался все тем же невинным веселым ребенком. Только в Милане, когда ему заказали оперу «Митридат, царь Понтийский», он на время оставил свои шалости, до которых был большой охотник, и, погруженный в работу, стал задумчив, серьезен и писал с таким усердием, что у него заболели пальцы. Отец всячески старался развлечь его, не давать ему уставать; по его просьбе мать и сестра писали Моцарту веселые письма, но он в ответах просил об одном – молиться за успех его оперы. Постановка оперы обошлась не без интриг: многие, завидовавшие Моцарту, старались подорвать доверие к произведению юного автора, но все злые языки смолкли при первой же репетиции; опера под личным управлением Моцарта прошла с необыкновенным блеском, и успех ее возрастал с каждым представлением.

ЛЕОПОЛЬД МОЦАРТ, ИГРАЮЩИЙ НА СКРИПКЕ. МАТИАС ГОТФРИД ЭЙХЛЕР

Через год по возвращении в Зальцбург Моцарту поручено было от имени Марии Терезии сочинить оркестровую серенаду с пением и хорами по случаю бракосочетания эрцгерцога Фердинанда с принцессой Моденской. Торжество предполагалось праздновать в Милане, куда наши путники, едва успевшие вернуться, снова направились. Они поселились в комнате, где соседями их были два виолончелиста, гобоист и учитель пения, целый день дававший уроки. Такая обстановка не располагала к

работе, но Моцарт не унывал: «Так веселее работать, – шутил он, – это дает идеи». Серенада мальчика совершенно затмила собой оперу другого композитора – Гассе, написанную к тому же торжеству. Эрцгерцог и эрцгерцогиня из ложи рукоплескали молодому автору и кричали: «Bravissimo, maestrino!» В продолжение празднеств серенада была повторена несколько раз. Моцарт, кроме денег, получил золотые часы, осыпанные бриллиантами и украшенные портретом Марии Терезии. Пребывание в Италии немного дало денег Моцартам, но они приобрели симпатии итальянской публики, дружбу многих выдающихся людей и музыкантов, а главное – наш юный герой вернулся в Зальцбург, увенчанный итальянскими лаврами – в то время самыми драгоценными.

Последующие затем годы не представляют особого интереса в жизни Вольфганга. Время в Зальцбурге потекло в строго определенном порядке, среди серьезных разнообразных занятий: Моцарт давал уроки, играл в капелле, упражнялся на органе, скрипке и фортепиано. Так проходил его день; вечер посвящался отдыху, чтению и друзьям. Из ребенка Моцарт превратился в юношу и хотя утратил миловидность детского возраста, но сохранил всю обаятельную прелесть своего нрава. Общительный, остроумный, он был всеобщим любимцем, ему открывались двери всех домов, и всюду, где он появлялся на вечеринках, на балах или маскарадах, до которых был большой охотник, – он становился душою общества. Рассказывают, как однажды, переодевшись сельским цирюльником, он забавлял всех пирующих на деревенской свадьбе. Моцарт сохранил свою любовь к шалостям и проказам и в этом отношении был истым зальцбуржцем, которые отличались необыкновенною любовью к развлечениям и обладали особым умением доставлять себе много удовольствия на маленькие средства. Зальцбург с его причудливыми, фантастическими постройками, расположенный среди живописной, роскошной природы, служил благоприятной обстановкой для младенческих лет Моцарта: красота местности отразилась на гармоническом строе его души, и он на всю жизнь сохранил страстную любовь к природе. Лучше всего сочинял он на открытом воздухе, среди зелени. Но Моцарт давно уже вышел из детского возраста; гений его, выросший вместе с ним, жаждавший проявиться во всей своей силе, не находил себе ни простора, ни пищи в Зальцбурге. Маленький провинциальный городок, лишенный театра и других духовных интересов, не мог удовлетворить Моцарта ни строем своей жизни, ни своим обществом. Единственное и любимое развлечение зальцбуржцев состояло в стрельбе по цели. Каждое воскресенье они

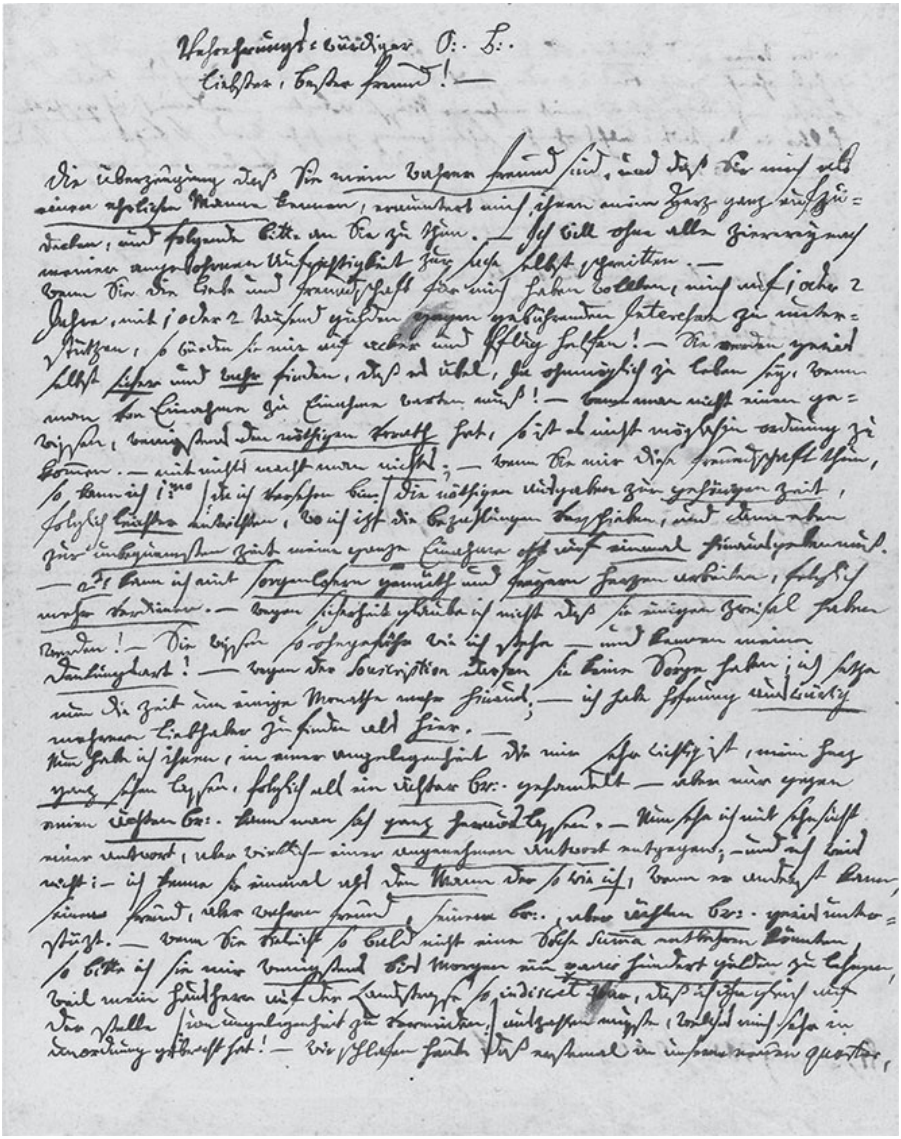
отправлялись за город и изготовляли новые раскрашенные мишени, на которых обыкновенно изображалось самое выдающееся событие в Зальцбурге за истекшую неделю. Так, одна молоденькая девушка имела несчастье упасть с лестницы в очень смешном положении; в следующее же воскресенье она красовалась на мишени и послужила целью не только для стрельбы, но также для острот, которыми зальцбуржцы любили сопровождать свою игру. Знакомые составляли между собой род кружка стрелков; у них даже существовала особая касса, взносы которой шли на доставление кружку всевозможных развлечений. В этих играх участвовали большие и малые, старики, женщины и дети; Моцарт, конечно, не отставал от других, предаваясь этой забаве всей душой; тем не менее пустота зальцбургской жизни томила его все сильнее, и, по мере того как зрел и развивался его гений, он своим душевным строем, своими взглядами, вкусами все более и более расходился с местным обществом: его гений не находил себе приюта ни среди аристократии, ни среди своих товарищей.

Зальцбургские аристократы, люди необразованные, никогда не выезжавшие за пределы своего города, отличались крайним невежеством и грубостью, соединенной с надменностью; тем большей ограниченностью интересов и познаний отличалось низшее сословие, к которому принадлежал Моцарт по происхождению. Товарищи его по искусству – музыканты – принадлежали к такому разряду людей, что Моцарт впоследствии не мог без отвращения о них вспомнить и, вырвавшись на свободу из их общества, писал отцу, что музыканты – главная причина, заставляющая его ненавидеть Зальцбург: «Ведь ни один порядочный человек не может с ними жить, их надо стыдиться». Моцарт, объехавший чуть не всю Европу еще в детстве, во время путешествий вращавшийся в самых высших и интеллигентных кружках всех европейских столиц, страшно тяготился окружавшей его средой, главными интересами которой были сплетни и интриги. Его высокий, чистый гений требовал другой обстановки и другой деятельности.

Положение Моцарта было пока очень незавидно: он оставался все тем же первым скрипачом в придворной капелле, состав которой был далеко не блестящий. Архиепископ Зальцбургский Иероним, человек крайне завистливый и черствый, питавший особенную неприязнь к Моцарту, не давал ему ходу, хотя отлично знал ему цену. Со своими подчиненными Иероним обращался необыкновенно грубо, не терпел возражений и говорил им *он* вместо *ты.* Его внешность не располагала к себе: небольшой рост, болезненный вид, маленькие серые глаза, взгляд которых,

казалось, пронизывал человека насквозь. Левый глаз был почти всегда закрыт. Он чувствовал почтение только к людям высокого роста и внушительного вида; ни тем, ни другим не обладал тщедушный Моцарт. Кроме того, Моцарт был зальцбуржец, что в глазах архиепископа составляло крупный недостаток: ведь зальцбуржцы противились восшествию его на престол; он помнил это и платил им ненавистью всю жизнь. В своей капелле он покровительствовал итальянцам, тем более что в то время по всей Германии царило музыкальное владычество итальянцев: им давались лучшие места и большие оклады, тогда как на соотечественников, даже самых выдающихся, не обращалось никакого внимания. Моцарт нравственно задыхался в Зальцбурге и от души его ненавидел. Отец, отлично понимавший страстное желание сына вырваться отсюда, сознавал, что гений его заглохнет в таком мертвом царстве. Всю свою жизнь, энергию и труды Леопольд Моцарт посвятил одной цели: правильному развитию вверенного ему судьбой гения; самопожертвование его в этом отношении не имело границ, тем более в таком критическом положении он не остановился бы ни перед чем; он решился на самую тяжкую и горькую жертву – расстаться с сыном и отправить его за границу. Мало того, он решился расстаться со своей горячо любимой женой, с которой не разлучался ни разу во все время их счастливого супружества, и дать ее в спутницы молодому беспечному сыну. Добрая мать, не обладавшая ни таким светлым умом, ни такой твердой волей, как ее муж, не могла, конечно, заместить его при сыне, так же как не могла быть руководительницей его поступков; но Леопольд Моцарт верил, что присутствие уважаемой, любимой матери воздержит Вольфганга от опрометчивых и ложных шагов и охранит его душу от соблазнов, против которых так трудно бороться одинокому неопытному молодому человеку в чужих странах. Обоим путешественникам вменялась в обязанность крайняя бережливость: средства их были более чем ограничены; пришлось даже занять в долг, чтобы обставить их с должным комфортом. Все произведения Вольфганга были вновь начисто переписаны и переплетены в маленькие тетради для большего удобства; куплена хорошая дорожная карета, так как Моцарту подобало путешествовать не как бедному, неизвестному музыкантишке, а как уважаемому и знаменитому артисту. Когда все приготовления были окончены, Леопольд наткнулся на непредвиденное препятствие: архиепископ отказался дать Моцарту отпуск, говоря, что нечего ему разъезжать по чужим странам и собирать милостыню. Тогда Леопольд решился на рискованный поступок и потребовал отставки сына, что, конечно, возбудило страшный

гнев архиепископа, который угрожал лишить Леопольда его места при капелле; но Леопольд готов был все перенести для блага сына, и силы только тогда оставили его, когда двинулась карета, увозившая тех, кто ему был дороже всего на свете; в изнеможении упал он на стул, забыв в своем горе благословить их на дальний путь. Но тотчас же вспомнил, подбежал к окну и послал свои благословения вслед уезжающим. Наннерль заболела от слез и лежала весь день в постели; только к вечеру она оправилась и пришла развлечь своего осиротелого отца игрою в пикет. К счастью для семьи, архиепископ одумался, и Леопольд остался при капелле.



ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ МОЦАРТОМ, ЕГО ДРУГУ МИХАЭЛЮ ПУХБЕРГУ («ДОСТОЙНЫЙ БРАТ, ДОРОГОЙ ДРУГ!»)

Глава III. Мюнхен, Мангейм, Париж

Цель нового путешествия. – Мюнхен. – Первая неудача. – Предложение друзей. – Мангейм. – Юношеские увлечения. – Граф Савиоли. – Интриги. – Первая любовь: Алоизия Вебер. – Письмо отца и отъезд. – Париж. – Состояние духа Моцарта. – Две музыкальные партии. – Мнение Моцарта о французской музыке. – Графиня Шабе. – Герцог де Гин. – Концерты. – 1-я симфония. – 2-я симфония, Французская. – Болезнь и смерть матери

Моцарт уехал, полный светлых надежд на счастливое будущее. Он не думал о том, что ему предстоит теперь бороться одному со всеми превратностями судьбы, что отца его не будет с ним. Как выпущенная на волю птичка, он радовался своей свободе, все находил прекрасным, от всего приходил в восторг. Кроме музыкальной, путешествие их имело и чисто материальную цель: в каждом более или менее значительном городе предполагалось давать концерты, сбор от которых назначался на покрытие путевых расходов, так как средств отца далеко не хватило бы даже на самое необходимое; кроме того, Моцарт надеялся выхлопотать себе хорошее место при какой-нибудь из придворных капелл. Он воображал, что слава его имени проложит ему прямой путь ко двору любого курфюрста, и заранее наслаждался мечтой создать национальную немецкую оперу, которая положила бы конец итальянскому владычеству. Но его ждал целый ряд разочарований. Приехав в Мюнхен, Моцарт тотчас же отправился к инспектору музыки, графу Зеау, который хотя и принял его приветливо, но, к удивлению молодого артиста, никогда не слыхал о триумфах его первого путешествия. В подтверждение своих слов Моцарту пришлось показать все свои свидетельства и дипломы. Тогда граф приподнял свой ночной колпак в знак уважения и посоветовал Моцарту обратиться прямо к курфюрсту с просьбой дать ему место композитора при его капелле. Курфюрст уже слышал об отставке Моцарта и был недоволен таким непочтительным и своевольным поступком молодого человека; он и не подозревал, какой великий музыкант так скромно просит у него места, и посоветовал ему сначала попутешествовать и приобрести некоторую известность. Моцарту пришлось вторично уверять, что он был уже и во Франции, и в Италии, и в других странах, что имя его известно многим, так же как и его талант. Но курфюрст не дал ему докончить речь и удалился, объявив коротко и ясно, что у него нет вакансии. Нашему Одиссею ничего более не оставалось, как собраться в

дальнейший путь. Мюнхенские друзья, ценившие его дарование и желавшие удержать его в своем городе, предложили собрать десять богатых любителей музыки, которые согласились бы выплачивать Моцарту по дукату в месяц, что составило бы 600 флоринов в год, за несколько музыкальных произведений. Простодушный и доверчивый Моцарт готов был принять это предложение, казавшееся ему очень выгодным, и с восторгом сообщил эти планы отцу, прося его совета и согласия. Но планы эти пришлись не по сердцу умному и дальновидному старику. Насколько сам он был скромен в своих требованиях, настолько честолюбив по отношению к сыну. Такая зависимость от десяти лиц казалась ему положением мало заманчивым, да он еще и сомневался, найдутся ли эти благодетели, и считал унизительным для сына оставаться в Мюнхене без службы. Он советовал им ехать дальше, говоря, что «прекрасными фразами, похвалами и bravissimo не заплатишь ни за проезд, ни за квартиру». И вот наш странствующий музыкант с своей старушкой матерью перекочевали в Мангейм, этот «рай музыкантов», как его тогда называли. Театр и музыка процветали там под просвещенным покровительством курфюрста Карла Теодора, старавшегося привлечь к себе даровитых музыкантов большим жалованьем и заботой о том, чтобы они чувствовали себя у него хорошо и без стеснения. К удивлению Моцарта, и тут немногие его знали и сначала отнеслись с недоверием, которое им внушал его маленький рост и невзрачная наружность. Вскоре своим замечательным талантом, своим ласковым, веселым обращением он привлек к себе симпатии своих собратьев по искусству, и сам, попав в среду образованных и серьезных музыкантов, почувствовал себя как рыба в воде. «Я пребываю в великолепном настроении духа и уже потолстел», – писал он отцу.

БЕТХОВЕН ИГРАЕТ ДЛЯ СЛУШАТЕЛЕЙ, В ЧИСЛЕ КОТОРЫХ МОЦАРТ

Его особенно полюбил капельмейстер Каннабих, в семье которого он был принят, как родной сын: он там обедал и часто проводил вечера за фортепиано, в дружеской беседе. Вечером, по привычке, приобретенной в родительском доме, Моцарт вынимал из кармана книгу и читал. Он занимался музыкой с симпатичной, миловидной Розой Каннабих, к которой чувствовал влечение. Спокойная и серьезная, эта тринадцатилетняя девушка-ребенок обнаруживала редкий для своего возраста здравый смысл и положительность суждений; обращение ее отличалось приветливостью и ласковостью, и всякий, кому приходилось встречать ее, поддавался ее обаянию. Один художник пишет про нее: «Сколько чудных, бесценных мгновений провел я в обществе прелестной Розы Каннабих! Воспоминание о ней останется светлым раем в моей душе». В жизни Моцарта она промелькнула «как мимолетное виденье», и чувство его к ней не оставило глубоких следов. Моцарт увлекался часто и раньше, но история не сохранила нам имен покорительниц его юного сердца. Одна из них только известна нам: это его двоюродная сестра, с которой он познакомился в Аугсбурге во время своего путешествия. Свежая, бодрая, с несколько грубоватыми чертами лица, эта девушка, дитя природы, представляет собой резкую противоположность рассудительной Розе. В ее присутствии Моцарт сам превращался в необузданного ребенка, и две недели, проведенные им у ее родных, прошли в непрерывных шалостях, дурачестве и болтовне.

При расставании оба проливали такие потоки слез, что сцену их трогательного прощания не замедлили изобразить на мишени для стрельбы. Они обменялись портретами и вели некоторое время переписку, но письма Моцарта полны одних шуток, и чувство его к девушке было так же кратковременно, как их свидание: он уехал веселый, беспечный, и вскоре новая, более сильная страсть овладела его помыслами и сердцем. Но девушка не так скоро охладела к товарищу своих игр: за ее резвостью скрывалось более глубокое чувство, и впоследствии, когда она говорила о Моцарте, в ее словах звучала горечь разочарования. Она не любила вспоминать это время.

Как в Мюнхене, так и в Мангейме Моцарту невозможно было оставаться без определенного положения, а потому он не замедлил явиться к инспектору музыки, графу Савиоли, который представил его курфюрсту. Моцарт получил приглашение играть при дворе и был принят чрезвычайно любезно всей курфюрстской семьей. Сам курфюрст пригласил его преподавателем к своим побочным детям, которых очень любил. Поощренный такой любезностью, Моцарт попросил Савиоли выхлопотать ему место придворного композитора. Савиоли обещал. Моцарт, исполненный самых радужных надежд, каждый день бегал к графу в ожидании ответа. Но ответ не приходил: курфюрст был слишком занят то охотой, то придворными праздниками. Так, по крайней мере, объяснял Моцарту граф Савиоли. На самом же деле против него шла деятельная, хотя и скрытая интрига, в которой, как полагают, главную роль играл некий Фоглер, вице-капельмейстер: он ненавидел Моцарта за его гениальность, как и Моцарт его не выносил за его крайнюю бездарность при большом самомнении. Пока наш путешественник оставался в Мангейме на положении гостя и частного лица, музыканты относились к нему дружелюбно; но лишь только до них дошли слухи, что он хлопочет о месте при капелле, как в их сердце поднялась тревога, и они употребили все усилия, чтобы удалить дерзкого и опасного соперника. Интриганы убедили легковерного курфюрста, что Моцарт «не более чем шарлатан, изгнанный из Зальцбурга, потому что он ничего не знает, и что следовало бы отправить его поучиться в Неаполитанскую консерваторию», прежде чем давать ему какое-либо место. Граф Савиоли стал избегать Моцарта. Наконец ему удалось поймать графа, и вот через два месяца тщетных ожиданий он услышал ответ: «К сожалению – нет!» Бедному Моцарту пришлось покинуть Мангейм, чего ему очень и очень не хотелось, и он никак не мог решиться уехать. Магнит, приковывающий его к Мангейму, скрывался в пятнадцатилетней певице, красавице Алоизии Вебер, к которой Моцарт

почувствовал первую страсть. Алоизия была дочерью переписчика нот Вебера, обремененного громадным семейством и терпевшего крайнюю нужду. Она обладала необыкновенно сильным красивым голосом и в шестнадцать лет обещала сделаться знаменитостью. Своим задушевным выразительным пением девушка трогала до слез. Восхищенный ее талантом, Моцарт прилагал все свои старания, чтобы больше усовершенствовать ее в ее искусстве. Он писал ей арии, заставляя ее разучивать их под своим руководством, давал ей уроки. Не сознавал ли он сам своего увлечения или не желал в нем признаться отцу, но в письмах своих он только восхищается ее пением, ничего не говоря о ее личности и тщательно скрывая от отца свои чувства. Между тем его продолжительное необъяснимое пребывание в Мангейме повергало старика в неописуемый страх и недоумение. Он смутно догадывался, в чем дело, но боялся затрагивать этот вопрос. Тогда старушка мать, воспользовавшись временем, когда Моцарт обедал, написала потихоньку отцу про своего блудного сына. Леопольд, не касаясь сердечной тайны сына, обратился к его рассудку: «От твоего благоразумия и от твоей жизни зависит – остаться ли посредственным музыкантом, которого забудет мир, или же сделаться знаменитым капельмейстером, имя которого сохранится в истории. Уезжай в Париж – и немедленно!» Моцарт опомнился. «После Бога – сейчас отец! Это было моим девизом в детстве; при нем же я остаюсь и теперь», – писал он отцу. Как ни горько ему было, но, покорный воле отца, он подчинил свою страсть рассудку, простился со своими друзьями, со слезами его провожавшими, и уехал, обменявшись клятвами вернос ти с его возлюбленной. «Нет пророка в своем отечестве», и гений Моцарта не нашел себе приюта на родине: он покинул Германию и поехал искать счастья за пределами своего негостеприимного фатерланда.

Конечной целью их путешествия был Париж. Отец полагал, что этот всемирный город отнесется к юноше-артисту так же радушно, как он отнесся когда-то к артисту-ребенку. На Париж возлагались самые большие надежды. «Из Парижа слава и имя талантливого человека разносятся по всему свету; там аристократы обращаются с гениальными людьми с величайшим уважением и любезностью; у них прекрасные манеры, которые совершенно отличаются от грубости наших немецких кавалеров и дам, и там ты усовершенствуешься во французском языке», – так писал Леопольд своему сыну. Наши путники, пробыв в дороге четырнадцать дней, прибыли в Париж 23 марта 1778 года. За пятнадцать лет их отсутствия Париж во многом изменился, и, к особому огорчению матери, цены на все увеличились вдвое. Из

экономии им пришлось взять скверную темную комнату в нижнем этаже, такую маленькую, что в ней не могло поместиться фортепиано. Моцарт чувствовал себя нехорошо и находился в раздраженном и угнетенном состоянии духа. Только что перенесенная им борьба чувства и долга, из которой он вышел победителем, обернулась теперь полным упадком сил. «Я чувствую себя довольно сносно, – пишет он отцу, – но мне ни тепло, ни холодно, ничто меня не радует; что меня больше всего поддерживает, ободряет, так это мысль, что вы, дорогой папа и дорогая сестра, здоровы, что я – честный немец и что если я не могу всего высказать, то, по крайней мере, могу думать то, что хочу; но вот и все». Его состояние духа отразилось не только на содержании писем, но даже на самом почерке: он стал таким неразборчивым и небрежным, что отец счел нужным прислать ему красиво написанный алфавит. Бедный юноша грустил в разлуке с девушкой, которая своей красотой и талантом произвела такое сильное впечатление на его воображение; единственное утешение он находил в переписке с Веберами, посредством которой получал известия об Алоизии и о том, что она еще не нарушила своей клятвы верности.

Париж произвел на Моцарта неблагоприятное впечатление: он попал сюда как раз в разгар борьбы двух музыкальных партий: итальянской, представителем которой был Пиччини, и французской, во главе которой стоял Глюк. Моцарт сочувствовал, конечно, Глюку, которого, к несчастию, в то время не было в Париже; с Пиччини же он ограничивался самыми официальными отношениями, так как вообще недолюбливал итальянцев за их повсеместное музыкальное владычество. Весь музыкальный мир, публика, критика и пресса, – все это разделилось на два лагеря, но Моцарт не захотел примкнуть ни к одному из них: в музыке он, как всегда, желал остаться самостоятельным и независимым. Он находил французов народом немузыкальным и несведущим в музыке, очень дурно отзывался об их вкусе, особенно об их исполнителях, придавал очень мало веса их суждению и оценке. «Что меня больше всего сердит, это то, что французы настолько лишь развили свой вкус, что могут теперь слушать и хорошее; но чтобы они сознали, что их музыка дурна, – Боже сохрани! А их пение – «оймэ!», и если бы еще они не пели итальянских арий, я бы простил им их французское завыванье, но портить хорошую музыку – это невыносимо!» Моцарт чувствовал себя не в своей тарелке среди французов и писал отцу: «Я буду благодарить Создателя, если выберусь отсюда со здравым вкусом. Но я – здесь, и должен пока терпеть из любви к вам. Каждый день молю Бога, чтоб Он помог мне сделать честь себе и всему немецкому народу,

составить свое счастье, честно заработать деньги, чтобы я был в состоянии вывести вас из затруднительного положения, чтобы мы скоро свиделись и опять весело и счастливо зажили бы вместе!»

Ему нужно было устроиться в Париже, найти уроки, занятия, составить знакомства. Как в первое свое пребывание, так и теперь он нашел себе главную поддержку в лице своего друга и покровителя, барона Гримма. Гримм хотя и принадлежал сам к одной из партий, но, как человек умный и беспристрастный, помогал своему молодому другу везде, где мог. В Версаль, где в то время жил двор, Моцарту не удалось попасть, но вместо этого Гримм старался ввести его в знатные, богатые дома и дал ему письмо к графине Шабо. К несчастию, выбор барона оказался очень неудачным: графиня выказала себя с очень непривлекательной стороны. Когда Моцарт в назначенный день явился к ней, его заставили, как несчастного просителя, ждать полчаса в громадной нетопленой комнате. Наконец вышла графиня и предложила ему сыграть на отвратительном клавесине, заявив, что другие ее инструменты в неисправности. Скромный Моцарт отвечал, что он с удовольствием исполнит ее желание, но просит графиню провести его в более теплую комнату, так как у него окоченели руки от холода. «О да, вы правы!» – ответила хозяйка и, предоставив Моцарта самому себе, уселась с гостями за большой круглый стол и принялась рисовать, не обращая ни малейшего внимания на бедного музыканта, который сидел один, вдали от всех, ежась от холода; окна и двери были открыты, все тело его пробирала дрожь, зубы стучали, как в лихорадке, голова начинала болеть, но он не решался уйти, боясь обидеть Гримма. Так прошел целый час; наконец, чтобы выйти из этого ужасного положения, Моцарт сел за несчастный клавесин и сыграл вариации: его слушатели продолжали рисовать и болтать между собой, так что Моцарт играл «для столов, стульев и стен». Сыграв половину вариаций, он встал и хотел покинуть негостеприимный дом, но хозяйка попросила его подождать возвращения ее супруга. Моцарту пришлось ждать еще с полчаса, пока не явился хозяин дома. Он отнесся к своему гостю иначе, выслушал его внимательно, и благодарный незлобивый Вольфганг, забыв все неприятности, холод и дурной инстру мент, стал играть «так, как я играю, когда бываю в духе». Но кажется, это знакомство не принесло большой пользы Моцарту, как и вообще на этот раз в Париже ему не везло, тем более что он не умел извлекать выгоды из своего положения и из своих знакомств. Так, Гримм доставил ему уроки у герцога де Гин. Сам герцог играл на флейте, дочь же его играла отлично на арфе (для них Моцарт написал свой концерт для флейты и арфы, хотя и

недолюбливал этих инструментов). С m-lle Гин Моцарт занимался теорией; ученица его обладала исключительной памятью и была достаточно даровита, судя по тому, что уже на третий урок она написала трехголосные задачи. Отец не желал сделать из своей дочери какой-нибудь серьезной композиторши, но хотел, чтобы она познакомилась с основными правилами сочинения и была бы в состоянии писать маленькие вещи для обоих инструментов. Однако Моцарт оказался слишком требовательным учителем; он наивно воображал, что музыка должна даваться другим так же легко, как и ему, и выходил из себя из-за того, что его ученица на четвертый урок не может написать менуэт: он решил, что у нее нет идей, что она глупа, бездарна и бестолкова. В конце концов ему отказали, заплатив за труды три луидора, которые он с негодованием отверг.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ СО СВОИМИ ОТЦОМ ЛЕОПОЛЬДОМ И СЕСТРОЙ МАРИЕЙ-АННОЙ. ЛУИ КАРМОНТЕЛЬ

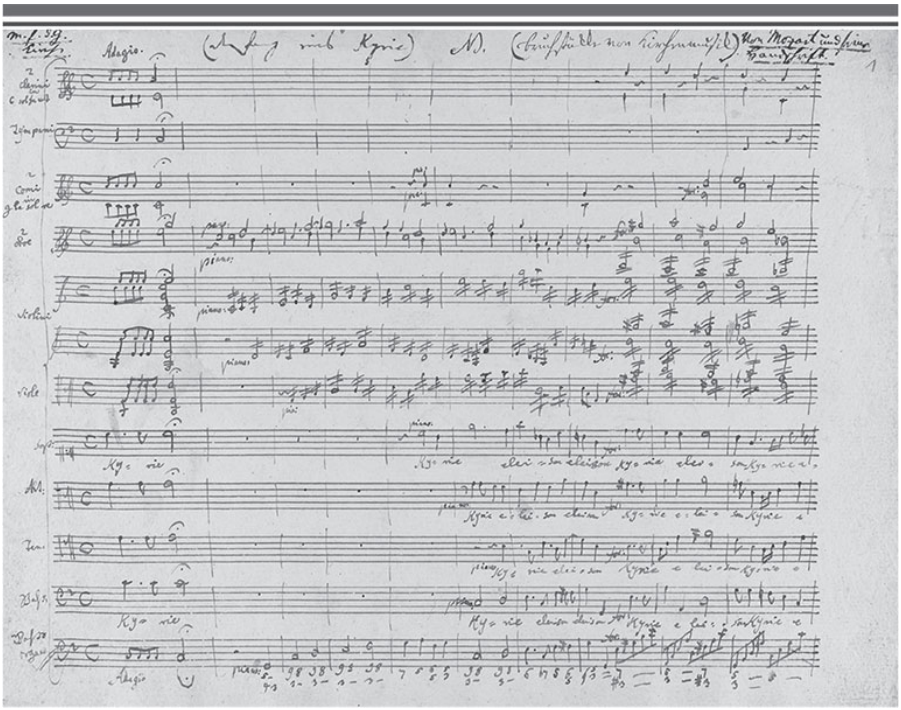
Педагогическая деятельность не удалась Моцарту, тем более что она в Париже соединялась и с большими, чисто внешними затруднениями: расстояния были громадные, немощеные улицы покрыты были непроходимой грязью, извозчики стоили так дорого, что на них пришлось бы потратить больше того, что он получал за уроки. Ходьба же пешком отняла бы слишком много времени и сил, и немногие свободные часы пришлось бы посвятить не своему любимому искусству, а необходимому отдыху. Эти же причины, при стесненных денежных обстоятельствах, мешали ему поддерживать знакомства и связи. Чем больше он жил в Париже, тем меньше Париж ему нравился. Единственную его отраду составляли друзья: Гримм и знаменитый, хотя уже старый певец Рааф, да еще некоторые из его мангеймских товарищей, приглашенных участвовать в так называемых Concerts spirituels – концертах, сходных с нашими симфоническими. Через мангеймских артистов директор концертов, Легро, заказал Моцарту приписать 4 новых хора к Miserere Гольцбауера, которые предполагалось в скором времени исполнить. Эту крайне спешную работу Моцарту пришлось сочинять в кабинете директора, что было очень стеснительно. Но никакие препятствия не могли сдержать его творческой силы: хоры поспели вовремя и вышли превосходными. К сожалению, Моцарт трудился напрасно: два лучших хора в концерте были выпущены неизвестно по какой причине. Вероятно, в этом поступке скрывался дурной умысел, но Моцарт не особенно огорчился: сама вещь не имела успеха, и никто не знал, что хоры принадлежат перу другого автора. Сердиться же он не умел и тотчас снова принял предложение того же самого директора написать симфонию для одного из концертов. Неудача с хорами не сделала его ни менее доверчивым, ни более осторожным; он принялся за работу со свойственным ему жаром, окончил ее необыкновенно скоро и сдал директору. Оставалось четыре дня для переписки. Но на другой день Моцарт нашел ее непереписанной на столе директора; он удивился, но промолчал. Через два дня он снова зашел – симфония со стола исчезла. Моцарт, почуяв недоброе, стал искать в комнате и нашел ее в углу, под кипой старых нот. Притворившись, что ничего не подозревает, он спрашивает Легро, отдана ли его симфония для переписки. «Нет, я забыл», – вот единственное объяснение, которое он получил, и симфония не была исполнена. Моцарт предполагал, что здесь скрывалась интрига, главным участником которой он считал итальянца Камбини. Он писал отцу: «Если бы здесь у людей были уши, чтобы слышать, сердце, чтобы чувствовать, и хоть какое-нибудь понятие о музыке – я бы над

всем случившимся посмеялся, но я окружен скотами и тварями (что касается музыки)». Он перестал бывать у Легро, но впоследствии имел одно большое удовлетворение: у Раафа он случайно встретил директора, который извинился в своем дурном поступке и попросил его написать новую симфонию. Моцарт не умел питать к своим врагам ни вражды, ни злобы; он принял предложение и написал симфонию, которая так и называется Французской, или Парижской. Зала, в которой исполнялась в первый раз эта симфония, была названа впоследствии в честь Моцарта залой «Pas de loup» – «Волчий шаг», что представляет перевод слова Wolfgang (Вольфганг). На репетиции эту симфонию сыграли так скверно, что Моцарт «в жизнь свою никогда ничего хуже не слыхал». Он даже не хотел присутствовать на концерте, боясь, что пьеса будет так же дурно исполнена, но потом решился пойти, с твердым намерением выхватить в крайнем случае скрипку у первого скрипача, стать во главе оркестра и спасти свое погибающее детище. Но на этот раз он боялся напрасно: симфония прошла блестяще, имела громадный успех, и обрадованный автор побежал после концерта в Пале-Рояль, угостил себя мороженым, прочел по четкам молитву, как обещал, и, счастливый, вернулся домой. Этой симфонией и ограничились его успехи в Париже. Ко всем же неудачам присоединился последний и жестокий удар – потеря горячо любимой матери. Старушке плохо жилось в Париже, где она проводила целые дни одна в своей каморке, как в одиночном заключении. Продолжительные путешествия, тяжелые условия их жизни, утомление надломили ее силы, и она слегла. Четырнадцать дней и ночей провел Моцарт у постели матери, моля Бога только об одном: чтобы Он послал ей тихую кончину, а ему бы дал силы перенести удар с покорностью и мужеством христианина. «Бог щедро даровал мне обе эти милости», – писал он, и после смерти матери его первая забота была об отце и сестре. Он весь трепетал при мысли, что этот удар может повлечь за собою смерть других любимых ему существ, и просил своего зальцбургского друга Буллингера приготовить отца к печальному известию, причем писал ему, что мать почти безнадежна, что он сам готов ко всему и во всем видит волю Божию. Когда же Моцарт получил ответ отца и увидел, что отец принял удар с твердостью и смирением, то упал на колени и благодарил Бога за эту новую милость.

Глава IV. Служба в Зальцбурге

Вторичная служба в Зальцбурге. – Обратное путешествие. – Свидание с Алоизией. – Пребывание в Мюнхене и возвращение в Зальцбург. – Опера «Идоменео». Ее успех. – Поездка в Вену. – Положение музыкантов у архиепископа. – Вечер у князя Голицына. – Ссора с архиепископом. – Отставка.

После смерти матери осиротелый Моцарт почувствовал себя еще более одиноким в Париже, да отец его и не желал, чтобы он оставался там без материнского надзора. Леопольд Моцарт теперь ясно видел, что Париж не оправдал возложенных на него надежд, и потому, как только в Зальцбурге освободилось место придворного органиста, он выхлопотал это место своему сыну и написал ему, чтобы тот немедленно выезжал. В октябре 1778 года Моцарт оставил Париж без сожаления, но с отвращением думая о ненавистном ему Зальцбурге. Он писал отцу, что принимает эту должность единственно из любви к нему и радуется только тому, что будет жить вместе с дорогими ему отцом и сестрой. Ничто другое не влекло его туда: жизнь в Зальцбурге после свободной, независимой, хотя и тяжелой жизни в Париже казалась ему настоящим рабством; поэтому он нисколько не торопился к месту своего назначения. Оставшись на несколько дней в Страсбурге, Моцарт по просьбе друзей дал там два концерта, причем оба раза играл в пустой и вследствие того холодной зале; первый концерт дал прибыли 3 луидора, второй – всего один. Но Моцарт менее всего думал о деньгах; его радовало то, что на его концерт собрался весь цвет страсбургского музыкального мира и раздавались такие восторженные и громкие аплодисменты, как будто зала была битком набита. Моцарт увлекся и сверх программы играл так много, что хватило бы на целый концерт.



РУКОПИСНАЯ ПАРТИТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЦАРТА «ГОСПОДИ, ПОМИЛУЙ!» В ДО МАЖОР (1772 Г.). ЮНЫЙ КОМПОЗИТОР НАПИСАЛ ВСЕГО ПЯТЬ СТРАНИЦ

Из Страсбурга он поехал в дорогой его сердцу Мангейм, сгорая нетерпением увидеть любимую девушку и осуществить так долго и тайно лелеемую мечту – сделать ее своей женой. Но Алоизия уже покинула Мангейм: курфюрст Карл Теодор, наследовав курфюрсту Баварскому, переехал в Мюнхен и перевел туда свой двор и капеллу; Алоизия, тогда уже придворная певица, переселилась вместе с остальными музыкантами. Верный поклонник последовал за ней и повез ей новую дань своей любви – чудную арию. Но тут ко всем ранам его души присоединилось разочарование в первой любви: Алоизия ему изменила! Первоклассная певица, блестящая красавица, окруженная толпой поклонников, девушка довольно неглубокая и пустая, она забыла своего скромного, далекого друга и только впоследствии поняла, какого великого гения она в нем потеряла. Теперь же, когда в комнату вошел в странном костюме – в красном кафтане с черными пуговицами в знак траура – бледный и изнуренный юноша, которого горе, конечно, не могло украсить, то Алоизия его не узнала. Моцарт сразу понял, что он забыт; в нем проснулась гордость, и чтобы не показать ей, как ему больно, он прямо подошел к фортепиано и пропел: «Я с удовольствием

оставляю девушку, которая меня не хочет».

Так кончилась его первая любовь. После того он долго еще оставался в Мюнхене в надежде, что его друзья найдут ему какое-нибудь занятие или место при капелле, что даст ему возможность избежать службы в Зальцбурге. Леопольда между тем страшно беспокоило промедление Моцарта, и он писал ему письмо за письмом, требуя его скорейшего приезда. Непривычно суровый тон этих писем так огорчал сына, что он по целым часам плакал. Его друг Бэкэ пишет о нем отцу: «В продолжение часа я не мог остановить его слез. У него золотое сердце. Никогда я не встречал сына, который бы питал большую любовь к своему отцу, чем он. Его сердце так чисто, так невинно, и если он так откровенен со мной, то тем более – с своим отцом. Нужно поговорить с ним лично, и всякий тогда отдаст ему должное, как наилучшему характеру, как честнейшему и искреннейшему человеку».

Наконец, когда никакой надежды на получение места не осталось, Моцарт уступил требованиям старика и вернулся в Зальцбург, где его встретили с распростертыми объятиями: кухарка наготовила ему любимых кушаний, отец убрал его комнату, поставил новый шкаф, новое фортепиано, знакомые наперебой предлагали ему своих лошадей и экипажи. Но Моцарт оставался грустным: его музыкальные мечты не осуществились, он потерял мать и обманулся в любимой девушке; он не поддавался малодушию, но чувство его еще не заглохло, и разочарование и горе тяжелым гнетом легли на его душу: обыкновенно такой деятельный, неутомимый, великий композитор теперь неохотно садился за работу, потому что «на душе у него невесело». Из этого унылого состояния духа его вывел наконец курфюрст Карл Теодор, заказавший ему оперу «Идоменео, царь Критский». Моцарт воспрянул духом, работа закипела, и он, по обычаю того времени, поехал кончать оперу на место ее первого представления, в Мюнхен. Музыка оперы приводила всех в восторг; и артисты, и оркестр прилагали все свое старание, чтобы угодить знаменитому автору; репетиции шли великолепно; наконец последняя и самая блестящая произошла в зале дворца, в присутствии курфюрста, который выразил Моцарту свое удовольствие и удивление, сказав, что трудно представить, что в такой маленькой голове скрывается «нечто столь великое». Моцарт ликовал и с восторгом писал отцу о своих успехах. Слава о его новом произведении дошла и до Зальцбурга; многие из его друзей приехали в Мюнхен на первое представление. Не вытерпел и старик отец: не рассчитывая на позволение архиепископа, он дождался его отъезда в Вену и, забравши Наннерль, приехал к сыну, чтобы присутствовать при

его триумфе. Этот день старик мог считать счастливейшим в своей жизни, достойной наградой за долгие годы самоотвержения и труда, с которыми он старался исполнить трудную задачу образования и развития гения своего сына, представление доказало ему, что цель его достигнута. После отъезда отца Моцарт еще долго оставался в Мюнхене: проработав без устали над оперой, он отдыхал в кругу друзей, запасаясь бодростью и весельем, прежде чем вернуться в кабалу зальцбургской службы. Но архиепископ, гостивший в то время в Вене, внезапно вызвал Моцарта к себе. Желая блеснуть при венском дворе пышностью своей обстановки и своей капеллой, архиепископ выписал туда своих лучших музыкантов. Моцарт обрадовался случаю познакомить Вену со своим, теперь уже созревшим, талантом, но он позабыл некоторые свойства души своего владыки: его скряжничество, черствость и грубость – качества, которыми тот не замедлил блеснуть еще более чем пышностью своего двора.

«Я прибыл сюда шестнадцатого, слава Богу, совершенно один, в почтовой карете, в 9 часов утра, – писал Моцарт отцу. – Первым делом я отправился к архиепископу. У меня прекрасная комната в одном месте с ним. В 12 часов, к сожалению, для меня несколько рано, мы идем обедать. За стол садятся два камер-лакея, контролер, кондитер, два повара, Чекарелли, Брунетти и моя милость. Оба камер-лакея садятся на главные места, мне, по крайней мере, предоставлена честь сидеть до поваров. Тут мне кажется, что я в Зальцбурге. За столом развлекаются грубыми шутками; ко мне никто не обращается, потому что я все время молчу, а если говорю, то всегда с величайшей серьезностью, и тотчас после обеда ухожу к себе».

Из этого письма видно, что архиепископ ставил своих музыкантов на одну ступень с лакеями. Он смотрел на них как на своих рабов и, пользуясь их временем и искусством для своей личной выгоды, не только ничем не вознаграждал их, но даже лишал возможности концертом или игрою в частных домах пополнить несколько свои доходы. Бедные музыканты проживали свои последние гроши во славу своего повелителя. Моцарт справедливо называет архиепископа зонтиком, заслоняющим его от мира. Он не смел выступить публично иначе как в доме архиепископа или с его разрешения, которого никогда не получал. Ему пришлось отказаться от своего концерта, которого желала вся венская публика, а также от блестящего вечера у графини Тун, где присутствовал сам император. Моцарт с негодованием пишет отцу об отношении к нему архиепископа. Великий музыкант, чествуемый и признаваемый всеми, кроме того, кому он служил, не мог примириться с положением раба. Во

время музыкальных собраний музыкантам предназначался самый отдаленный угол комнаты, где они сидели отдельно от остального общества. Подобное обращение оскорбляло его достоинство как человека и как музыканта, тем более что он представлял своей игрой и личностью главный интерес этих вечеров. Он сам рассказывает в письме к отцу, как он отнесся к распоряжению своего владыки.

«В день, когда мы должны были идти к князю Голицыну, Брунетти с своей обычной вежливостью обратился ко мне: „Будь здесь в семь часов, чтобы идти вместе с нами к князю Голицыну; нас проводит Ангербауер (лейб-камердинер)“. Я ответил: „Хорошо, но в случае, если мне нельзя будет прийти ровно в семь, ступайте без меня, не надо меня ждать; я знаю, где ты будешь, и найду тебя“».

«Я ушел нарочно один, так как стыжусь показываться где-либо вместе с ними; когда я вошел, то Ангербауер уже был там и говорил лакею, куда меня проводить. Но я, не обращая внимания ни на него, ни на лакея, прошел через все комнаты в залу, так как все двери были открыты, прямо подошел к князю, поздоровался с ним и стал разговаривать. Я совершенно позабыл о Брунетти и Чекарелли; их не было видно, они спрятались за оркестр возле самой стены и не смели сделать ни шага».

Такой поступок непокорного раба, как и вообще его независимое положение, выводили из себя архиепископа, и он не пропускал случая досадить Моцарту. Раздражение обеих сторон росло с каждым днем, и наконец следующее обстоятельство подало повод к окончательному разрыву. Архиепископ спешил отправить своих людей обратно в Зальцбург; это распоряжение расстраивало все планы Моцарта, собиравшегося пожить в Вене подольше, заручиться симпатиями публики и подготовить себе почву, при первой возможности навсегда избавиться от власти архиепископа: он искал себе учеников, намеревался дать концерт вопреки запрещению и, обеспеченный сбором, хотел остаться в Вене. Между тем архиепископ настаивал на скорейшем отъезде, при каждой встрече говорил Моцарту в лицо грубости и дерзости, на которые тот по просьбе отца отвечал молчанием. Но вот однажды к нему входит посланный и передает приказание немедленно выехать. Моцарт, не успевший еще окончить всех своих расчетов, не мог исполнить такого нелепого требования, но собрал свои пожитки и переехал к знакомым, отложив отъезд до приведения в порядок своих дел. Когда же он явился к архиепископу, тот, дав полную свободу своей ярости, обрушился на Моцарта с самыми площадными ругательствами и выгнал его вон. Моцарт не отвечал, считая унизительным для достоинства

человека возражать на подобные речи; он ушел, весь трепещущий от сдерживаемого негодования. Вечером он пошел развлечься в оперу, но вынужден был уйти после первого акта и лечь в постель: «Я весь горел, дрожал всем телом и шатался на улице, как пьяный». Весь следующий день он оставался дома и до обеда пролежал в постели.

Он подал прошение об отставке, но раболепные слуги, боясь гнева архиепископа, не докладывали ему. Моцарт написал вторично и опять остался без ответа. Наконец он, к ужасу своему, узнал, что архиепископ на другой день уезжает. Моцарт потребовал аудиенции, приготовив новое прошение, которое собирался передать собственноручно. Он долго дожидался в передней, наконец к нему вместо архиепископа вышел заведующий кухнею, граф Арко, в страшной ярости осыпал его новыми ругательствами и *пинком ноги выбросил за дверь!* «Мне ничего не оставалось, как вырваться и бежать, так как я не хотел потерять уважения к княжеским комнатам», – пишет Моцарт. «Настоящее благородство – в сердце человека, и хоть я не граф, но в душе моей больше чести, чем у иного графа». Он чувствует к архиепископу глубокое презрение и даже не желает удовлетворения, убежденный в том, что архиепископ не способен его дать. Он бесповоротно решил остаться в Вене, и ни гнев архиепископа, ни угрозы и ни просьбы отца не могли заставить его переменить своего намерения. Он писал отцу: «Для вас, мой дорогой отец, я готов пожертвовать своим счастьем, своим здоровьем, своей жизнью, но не честью; для меня и для вас она должна быть выше всего. Милый, дорогой отец, требуйте от меня чего хотите, только не этого – при одном воспоминании я весь дрожу от ярости».

Он был прав: ему требовались для сочинений «свежая голова и спокойный дух». Жизнь же в Зальцбурге наполняла его унынием, а отношение к архиепископу поддерживало в нем постоянное раздражение, что было противно его светлой душе. Он почувствовал себя счастливым только тогда, когда сбросил с себя зальцбургские цепи, сковывавшие его гений.

Всякое действие, подобное поступку архиепископа и графа Арко, носит в самом себе зародыши того наказания, которым история карает своих преступников, – вечного позора.

Великие люди, великие деятели являются представителями народного духа, выразителями эпохи; они – сама история. Им дана страшная сила двигать мир вперед, им дана бессознательная власть возвеличивать и унижать людей, так как уже одно соприкосновение с гением делает историческим самое незначительное имя. Друзья, понимавшие и лелеявшие гений,

заслуживают глубокой признательности потомства; его враги – вечного проклятия. Архиепископ и граф Арко сами произнесли свой приговор и заняли то позорное место в истории, которое им подобает по заслугам!

Глава V. Жизнь в Вене

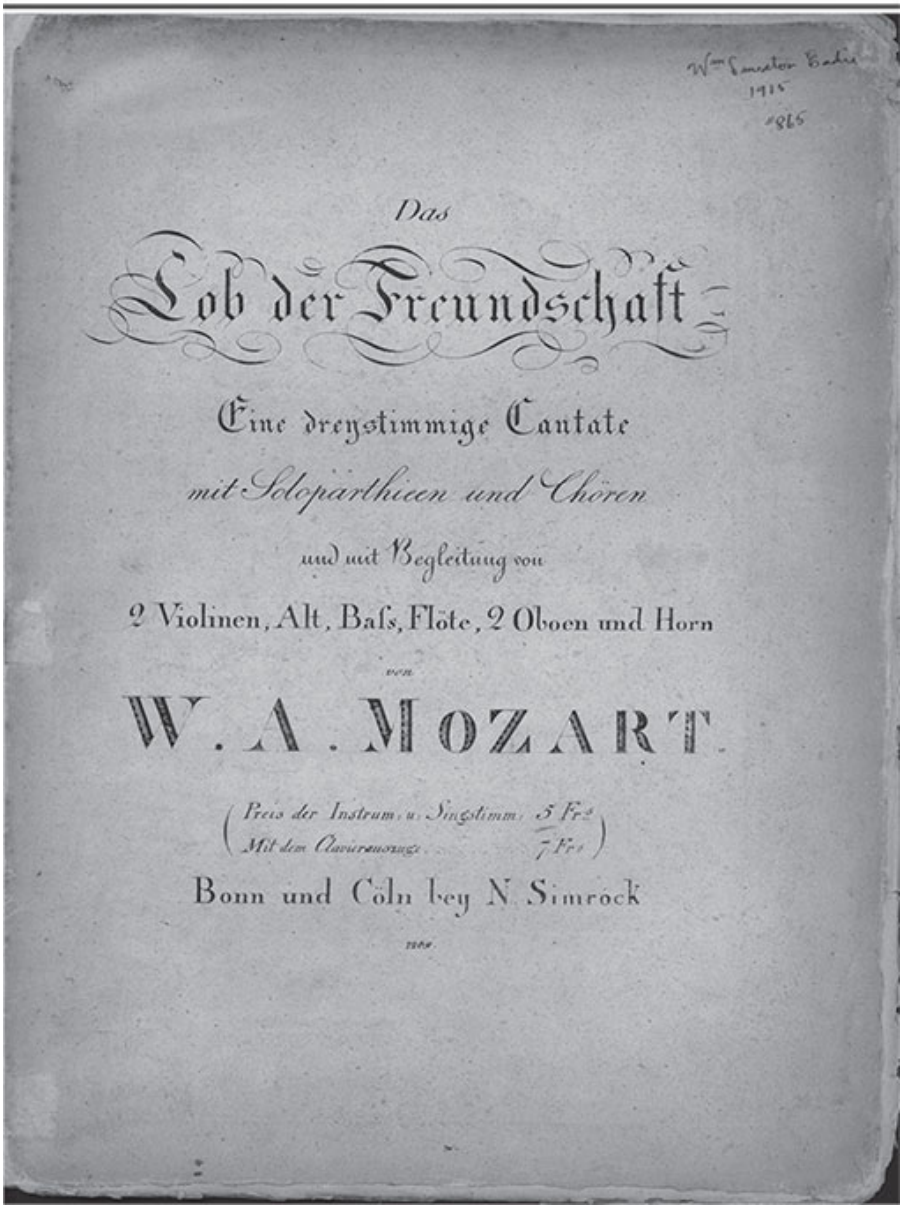
Вена. – Музыка при дворе. – Страк и Сальери. – Назначение придворным композитором. – Гуммель. – Круг знакомых. – Папа Гайдн. – Кацелух. – Констанция Вебер. – Женитьба. – Любовь Моцарта к жене. – Болезнь ее. – Наружность жены. – Нищета. – Готовность Моцарта помогать. – Отношение семьи к жене. – Общительность Моцарта. – Его внешность.

С переселением в Вену начинается новая эра в жизни Моцарта: он окончательно освобождается от влияния отца, является вполне самостоятельным и вступает в период самый зрелый и самый богатый творчеством.

Вена как нельзя более подходила к его характеру и вкусам: в ее кипучей жизни театры чередовались с концертами; сами венцы, живые, веселые, были наиболее подходящим обществом для подвижного и полного жизни Моцарта. После Зальцбурга Вена казалась ему раем; он возлагал на нее самые блестящие надежды, которые (увы!) не осуществились во всю его жизнь. Моцарт не мог получить в Вене того значения и того положения, которых заслуживал силою своего таланта. Император Иосиф очень любил музыку, сам играл на виолончели и ежедневно после обеда устраивал у себя музыкальные собрания, на которые никто не допускался, кроме участвующих. Главными распорядителями и душою этих вечеров были: камердинер Страк, игравший на виолончели и имевший неограниченное влияние на своего государя, придворный музыкант и «кумир» Иосифа – Сальери. Моцарт мечтал получить место придворного композитора, но Страк и Сальери оцепили императора волшебным кругом, за черту которого никто не мог переступить, Моцарт – менее всех; как два цербера, охраняли они вход в свое святилище от вторжения опасного для них врага, так как понимали, что с появлением Моцарта владычеству их настанет конец. Они всеми силами старались поддерживать в Иосифе вкус к легкой итальянской музыке, чтобы он не разочаровался в них самих, и так ловко вели интригу, что не допустили Моцарта сделаться даже простым преподавателем принцев. Только под конец, когда, потеряв надежду приобрести подходящее для себя положение, Моцарт хотел оставить Вену, чтобы удержать его, ему дали место придворного композитора с окладом в восемьсот флоринов, хотя его предшественник Глюк получал две тысячи, и то это назначение существовало только по названию – и ни разу к нему не обратились с серьезным заказом, так что Моцарт, принимая

эти деньги как милость, говорил с горечью: «Слишком много для того, что я делаю; слишком мало для того, что я могу сделать». Тем не менее, когда прусский король Вильгельм, лучше оценивший его гений, предложил ему более выгодное место при своем дворе, Моцарт отказался, сказав: «Как я оставлю моего доброго императора?»

Итак, Моцарту приходилось зарабатывать свой хлеб менее всего любимой им педагогической деятельностью. С даровитыми учениками он занимался не только охотно, но вкладывал в занятия всю свою душу; одним из любимых его учеников был Гуммель, который, будучи ребенком, провел два года в доме Моцарта. Его гениальный учитель брал его всюду в концерты, выступал с ним вместе, вводил его во все знакомые дома, и впоследствии, когда Гуммель уже юношей давал концерты в Берлине и узнал, что в зале случайно находится Моцарт, он спрыгнул с эстрады, отыскал его в публике и бросился на шею своему любимому учителю.



МАСОНСКАЯ КАНТАТА К623 «ПОХВАЛА ДРУЖБЕ», ТРЕХГОЛОСНАЯ КАНТАТА С СОЛЬНОЙ ПАРТИЕЙ И ХОРОМ В СОПРОВОЖДЕНИИ ДВУХ СКРИПОК, АЛЬТА, КОНТРАБАСА, ФЛЕЙТЫ, ДВУХ ГОБОЕВ И ГОРНА

Вскоре у Моцарта образовался большой и самый разнообразный круг знакомых: графиня Тун, князь Голицын, Ван Свитен и многие другие считались его лучшими друзьями, и двери их домов были ему гостеприимно открыты. К числу его хороших знакомых принадлежал Глюк, живший в то время в Вене,

но особенно искренние и теплые отношения у него сложились со стариком Гайдном; он называл его «папа» и говорил ему «ты», что составляло в то время редкое явление, особенно при большой разнице лет обоих артистов. Моцарт относился к Гайдну с почтением и благоговением, как ученик к великому учителю, – обстоятельство тем более замечательное, что Гайдна в то время не признавали в Вене, и свою популярность и славу приобрел он только впоследствии, по возвращении из Лондона, когда его юный друг уже покоился в могиле. Моцарт посвятил Гайдну шесть больших квартетов, говоря, что у Гайдна он научился, как их писать.

О его отношении к Гайдну можно судить еще по следующему случаю: в Вене жил некто Кацелух, хороший пианист и дурной композитор. За неудачу своих произведений он питал ненависть ко всем, чьи вещи пользовались успехом, и всегда всех бранил. Однажды он сказал Моцарту про одно из произведений Гайдна: «Вот это мне не нравится, вот этого я бы так не сделал». «И я тоже, – возразил ему Моцарт спокойно, – но потому только, что ни вам, ни мне этого бы в голову не пришло». Этими словами Моцарт доказал свою преданность Гайдну и нажил себе непримиримого врага в Кацелухе. Гайдн же всегда и всем говорил про Моцарта, что считает его величайшим гением своего времени, и эти теплые и искренние отношения сохранились у них до конца. Моцарт со слезами провожал Гайдна, когда он уезжал в Лондон, и не думал больше с ним увидеться; он не ошибся: это свидание было последним, но старик пережил своего молодого друга и оплакивал его преждевременную кончину.

В Вене Моцарт встретился со своими старыми мангеймскими знакомыми – Веберами. Его первая любовь – Алоизия, в то время уже г-жа Ланге, состояла примадонной придворного театра, а в семейной жизни не пользовалась счастьем. Старик Вебер уже умер, и вдова его с дочерьми переселилась тоже в Вену. В семье их Моцарт нанял комнату; вскоре между молодым артистом и средней дочерью, Констанцией, возникла симпатия, которая возрастала с каждым днем. Констанция окружила Моцарта нежной заботой и внесла в одинокую и трудовую жизнь луч женской теплоты и ласки. Когда же он, утомленный, возвращался домой, то у них поднималась веселая болтовня, хохот и всевозможные игры. Мать Констанции была женщина чрезвычайно тяжелого характера, имела склонность к спиртным напиткам и изливала все свое раздражение на нелюбимую дочь Констанцию. Несправедливость и нравственные мучения, которым подвергалась бедная девушка, еще более увеличивали привязанность к ней Моцарта, решившегося вырвать ее из

тяжелой домашней обстановки и назвать своей женой. Но старик Леопольд, питавший мало доверия к семье Веберов, не давал своего согласия, да и старуха Вебер неизвестно по каким причинам тоже воспротивилась этому браку и отказала Моцарту от дома. Графиня Вальдштетен, его большой друг, принимавшая теплое участие в судьбе молодых людей, взяла Констанцию к себе погостить, чтобы дать молодым людям возможность видеться чаще и без стеснения. Старуха Вебер, узнав об их свиданиях, уже намеревалась вытребовать дочь через полицию, но младшая сестра, Софья, предупредила Моцарта, и он, чтобы спасти свою возлюбленную от скандала и оградить ее от произвола взбалмошной старухи, решил немедленно жениться, не дождавшись согласия отца, в 1782 году. В тот же вечер состоялась их скромная свадьба, после которой графиня Вальдштетен устроила им чисто царский ужин. Молодые плакали от счастья, и, глядя на них, плакали присутствующие. На другой день один из их друзей пошел поздравить молодых в их скромную квартирку. Служанки у них не было, двери он нашел все открытыми настежь, а самих новобрачных мирно спящими. Он их разбудил, и Констанция, надев свой подвенечный наряд, за неимением другого платья, отправилась в кухню приготовлять завтрак. Завтрак молодых состоял из одного кофе, которым они и угостили своего друга, зато веселью и смеху не было конца.

Моцарт обожал свою Констанцию, и во время ее частых болезней ни на минуту не отходил от нее: он ставил свой письменный стол к ее постели и работал; ее стоны во время родов нисколько ему не мешали; он подбегал к ней, целовал ее, успокаивал и затем возвращался к работе. В такой обстановке написал он шесть больших квартетов, посвященных Гайдну. Когда во время опасной болезни жены в комнате больной должна была соблюдаться безусловная тишина и Моцарт сидел возле постели, в комнату кто-то шумно вошел. Моцарт, вскочив, чтобы остановить вошедшего, повернулся так неловко, что перочинный нож по самую рукоятку вонзился ему в ногу. Моцарт, боявшийся крови и физической боли, даже не вскрикнул, но вышел в другую комнату, где ему сделали перевязку. Нога распухла и причиняла ему большие страдания, но в комнате жены он старался даже не хромать, чтобы она не заметила и не испугалась. Всякого, кто входил в комнату больной, он встречал возгласом «тш!», прикладывая палец к губам, и так привык к этому движению, что долгое время, встречаясь со знакомыми даже на улице, говорил «тш!» и поднимал палец. Врач предписал ему ради здоровья ранние прогулки верхом: уезжая в пять часов утра, он никогда не забывал оставлять на столе жены нежную записку с

наставлениями, что она должна делать и как беречь себя в его отсутствие.

Такая глубокая привязанность, конечно, не могла не вызвать взаимности, и Констанция нежно любила своего мужа, хотя далеко не в такой степени, как была любима им. Она была женщина простая, добрая, и вот как сам Вольфганг описывает ее своему отцу: «Она недурна, но и далеко не красива. Вся ее красота заключается в игре маленьких черных глазок и в прекрасном росте. У нее нет блестящего ума, но достаточно здравого смысла, чтобы быть хорошей женой и доброй матерью. Она не привыкла к роскоши – это правда, напротив того, привыкла быть дурно одетой, так как то немногое, что мать в состоянии сделать своим детям, она делает двум остальным сестрам, ей же – никогда. Правда, она любит одеваться чисто и мило, но не изысканно, и все, что требуется для женского туалета, она может себе сшить сама; она умеет вести хозяйство, у нее золотое сердце, я ее люблю и она меня любит всей душой, – скажите мне, могу ли я желать лучшей жены?»

Но беда-то и заключалась в том, что Констанция не умела вести хозяйство, и издержки превышали скудные доходы маленькой семьи, начинавшей впадать все в большую и большую нищету. Однажды друг, пришедший их навестить, застал Моцарта с женой в самом разгаре пляски посреди комнаты. На вопрос удивленного приятеля ему объяснили, что дрова все вышли, купить не на что, им холодно и они танцуют, чтобы согреться. Конечно, друг выручил их из беды, приказав принести дров, но, к несчастью, не всегда можно было рассчитывать на помощь близких, и Моцарту приходилось не только изворачиваться, но и прибегать к услугам ростовщиков.

Жизнь великих людей возбуждает интерес и любопытство общества не только во внешних и крупных своих проявлениях, но и в мелких подробностях частного быта; в Вене всем, не исключая и императорской семьи, была известна как трогательная любовь молодых, так и стесненное положение, которое злые языки не замедлили приписать мотовству Моцарта. Действительно, он не умел копить деньги, это совершенно не согласовывалось с его широкой, великодушной натурой; но для мотовства он обладал слишком ограниченными средствами и слишком чистой и художественной душой. Нуждаясь сам, он первый приходил на помощь друзьям: всякий, даже враг его, мог рассчитывать на его поддержку. Он помогал советами, трудом, деньгами, а если их не было, отдавал свои золотые вещи, которых никогда не получал обратно. Его великодушием пользовались, его обманывали, он это знал, но это не могло остановить его от вторичной помощи

обманувшему его человеку. Он выручал друзей своих из беды всегда и везде, где мог, и делал это просто и искренно, считая это долгом каждого христианина. Однажды Михаилу Гайдну, брату знаменитого Иосифа Гайдна, другу и сослуживцу Моцарта в Зальцбурге, были заказаны шесть дуэтов к известному сроку. Гайдн заболел и не мог вовремя исполнить заказ. Архиепископ со свойственным ему жестокосердием приказал прекратить выдачу жалованья Гайдну. В этом жалком положении застал его Моцарт как раз накануне срока. Ни слова не говоря, он вернулся домой и на другой день принес Гайдну шесть готовых дуэтов. «В другой раз Моцарт только что получил пятьдесят дукатов от императора. Про это проведал его знакомый, Антон Стадлер, и уверил его в своей крайней нужде, говоря, что он пропадет, если не получит этой суммы. Моцарт сам нуждался в деньгах и потому дал ему пару золотых часов для заклада, попросив только принести ему квитанцию и вовремя заплатить проценты. Стадлер и не подумал этого сделать; Моцарт, боясь потерять часы, дал ему пятьдесят дукатов и проценты, которые Стадлер преспокойно оставил у себя вместе с часами».

СЕМЬЯ МОЦАРТОВ. ИОГАНН НЕПОМУК ДЕЛЛА КРОЧЕ. 1856 Г.

Помимо денежных затруднений, семейное счастье Моцарта

омрачалось холодными отношениями отца и сестры к его жене. Он все надеялся, что ближайшее знакомство их с его милой Констанцией произведет желанную перемену, внесет любовь и теплоту в их отношения. С этой целью он возил жену в Зальцбург, но ошибся: неприязнь и предубеждение против всей семьи Веберов пустили слишком глубокие корни в сердце старого Моцарта, и он до конца дней своих оставался сдержанным и холодным, что глубоко огорчало его сына. Наоборот, мать Констанции, вначале тоже противившаяся браку, с каждым днем все более и более привязывалась к Моцарту, который своим мягким, ласковым нравом совершенно покорил суровое сердце тещи. Констанцию он редко пускал к матери, боясь неприятностей, но сам чуть не ежедневно забегал к ним в предместье, где они жили, всегда с пакетиком кофе, сахара или с другим гостинцем.

Моцарт любил общество, любил веселиться и проводить время в кругу хороших друзей за фортепиано, в веселой беседе за стаканом пунша. Страстный танцор, он с особенным искусством и грацией исполнял менуэт – модный тогда танец, посещал маскарады, устраивал у себя балы по подписке с кавалеров – вероятно, по обычаю того времени, а также по недостатку средств. «На прошлой неделе я давал бал в своей квартире, – пишет Моцарт отцу. – Само собой разумеется, кавалеры платили по два гульдена каждый. Танцы начались в шесть часов и окончились в семь. Как, только один час? Нет, нет! В семь часов утра».

Моцарт обращал большое внимание на свой внешний вид, и костюм его отличался изысканным изяществом. «Он был небольшого роста, но пропорционального сложения, с маленькими руками и ногами, вначале худой и только впоследствии несколько толще, – описывает его Ян. – Голова по отношению к туловищу казалась слишком большой. Почти всегда бледное лицо его было приятно, но не изобличало ничего необыкновенного». И только за фортепиано этот тщедушный человек становился великим: его маленькие руки, двигаясь по клавишам необыкновенно красиво и плавно, умели извлекать могучие потрясающие звуки; глаза, окаймленные длинными ресницами и прекрасными бровями, утрачивали в это время свое неопределенное и рассеянное выражение, взгляд становился сосредоточенным и глубоким, в нем зажигался огонь, озарявший все лицо вдохновением, и Моцарт становился царем инструмента и овладевал душою своих слушателей.

Глава VI. Музыкальная деятельность и творчество

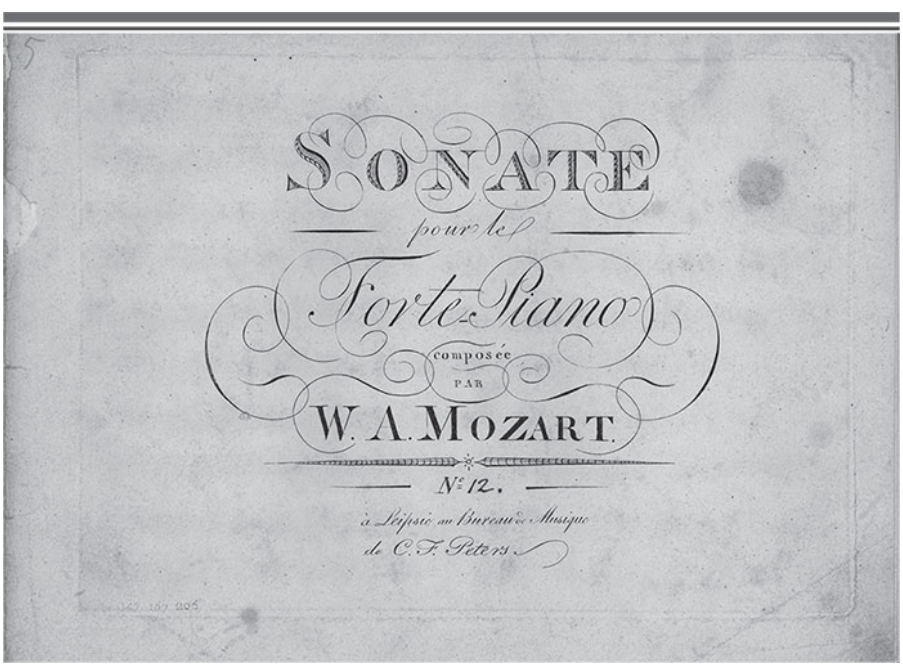
Частные концерты и академии. – Импровизации Моцарта. – Плодовитость творчества. – Ничтожная плата за сочинения. – Своеобразный способ работы. – Быстрота творчества. – Скрипачка Стриназакки. – Увертюра к «Дон Жуану». – Характер музыки. – Старые приемы оперы. – Письмо Глюка. – Моцарт – создатель немецкой оперы. – Опера «Свадьба Фигаро». – Ее представление в Праге. – «Дон Жуан». – Анекдоты с певицей и трубачом. – Первое представление «Дон Жуана». – «Волшебная флейта». – Шиканедер. – Холодный прием «Волшебной флейты». – Подражание ей.

Концерты, частные и публичные, составляли главную статью скудных доходов Моцарта. Он был постоянным участником музыкальных собраний у графа Эстергази, барона Ван Свитена – его большого друга, у русского посланника князя Голицына, у графини Тун и в других богатых домах, где его ценили как музыканта и любили как человека. За эти собрания его хорошо вознаграждали, и повторялись они очень часто; случалось, что его фортепиано путешествовало ежедневно из дома в дом, так как в то время фортепиано имелось далеко не в каждом доме, и Моцарту приходилось возить свой инструмент за собой, как возят теперь скрипку, виолончель и т. п. Кроме этих частных собраний, в Вене существовали так называемые академии, род наших симфонических концертов. Они устраивались по подписке, то есть если находилось 150–200 посетителей, вносивших плату вперед, то назначалось несколько академий. Программы их составлялись настолько большие, что в наше время одного подобного концерта хватило бы на два-три вечера. Моцарт, принимая участие в чужих академиях, давал и свои собственные, в которых выступал в качестве дирижера, композитора и пианиста. Во время исполнения он требовал полного внимания от слушателей. «Ничто не выводило его так из себя, как движение, шум и болтовня во время музыки. Это возбуждало в кротком и веселом человеке величайшее раздражение, которое он явно выказывал. Известно, что однажды в середине игры он встал из-за фортепиано и покинул своих невнимательных слушателей».

Зачастую после утомительного концерта Моцарт по требованию публики снова садился за фортепиано и импровизировал. Он охотно исполнял это, потому что импровизация была любимым родом его творчества, и кто раз его

слышал, тот уносил на всю жизнь неизгладимое впечатление. Певица София Никлас рассказывает: «Однажды его попросили проимпровизировать. Он согласился охотно, как всегда, и сел за фортепиано. Двое из присутствующих музыкантов предложили ему две темы. Певица подошла к его стулу, чтобы следить за игрой. Моцарт, любивший с ней пошутить, взглянул на нее и спросил на своем добродушном австрийском наречии: «Ну что? У вас тоже есть темка на душе?» Она ему пропела. Тогда он начал свою чудную импровизацию то на одну, то на другую тему и в заключение соединил все три вместе к великому удовольствию и изумлению слушателей».

Случалось, что Моцарт, возвратившись домой после утомительного концерта, немедленно садился за рояль и продолжал свои импровизации до глубокой ночи. «В эти часы его творчество создавало свои божественные песни, – сообщает нам его биограф Нимчек. – В безмолвной тишине ночи его воображение разрасталось, возбуждаясь к самой кипучей деятельности, и расточало все богатство звуков, вложенное природой в его гений. Тут Моцарт весь превращался в чувство и созвучия, и из-под его пальцев вытекали чудные мелодии. *Только тот, кто слышал Моцарта в эти часы, мог познать всю глубину и величину его музыкального гения;* свободный и ничем не стесненный дух его смелым полетом возносился в самую высокую область искусства».



СОНАТЫ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО МОЦАРТА

Плодовитость его творчества была изумительна: нет такого рода музыкальных произведений, в котором бы он не попробовал свои силы: он писал все, начиная с танцев и кончая симфониями и операми. Двух месяцев ему было достаточно, чтоб написать большую оперу, и несколько часов, чтобы написать увертюру к «Дон Жуану». Почти что к каждому концерту он писал что-нибудь новое.

Известно, что три его лучших симфонии написаны менее чем в два месяца: 26-го июня симфония Es-dur; 25 июля – симфония G-moll; симфония C-dur – 10 августа 1788 года, хотя год этот не отличался особой плодовитостью и принадлежал к одним из самых тяжелых в жизни Моцарта. Эти симфонии стоят в ряду самых выдающихся произведений этого рода по тому искусству, с которым они написаны, а также по богатству и глубине содержания. Написанные в такой короткий промежуток времени, эти симфонии совершенно не сходны между собой, но, напротив того, каждая из них имеет свой определенный, ярко очерченный характер. В первой из них (Es-dur) преобладает светлое настроение, и она представляет из себя, по выражению Ноля, «целое море благозвучия». Вторая (G-moll), названная *Лебединой песней* (Schwanengesang), носит отпечаток мечтательности и страстности. Третья (C-dur), *Юпитер,* полна величественной красоты и кипучей жизни. Последняя часть ее изумительна по тому необычайному мастерству, с которым Моцарт, как бы шутя, сосредоточил самые сложные звуковые сочетания. Можно смело сказать, что одного года было бы достаточно, чтобы имя Моцарта стало бессмертным, так как в один год он успевал дать искусству больше, чем другой во всю свою жизнь. К сожалению, произведения, которые в наше время принесли бы ему миллионы, в то время не давали почти ничего: издателей не было, приходилось издавать все за свой счет или по подписке; большинство же своих вещей он писал для учеников, для своих концертов или, из любезности, для артистов. Как скудно оплачивались труды, можно судить по тому, что за такую оперу, как «Дон Жуан», он получил всего сто дукатов.

Известно, что Моцарт писал охотнее всего среди зелени, на даче или в саду. Часто случалось, что за недостатком времени или от избытка вдохновения он просиживал за работой целые ночи. Тогда он стучал в тонкую перегородку к своему соседу, большому любителю музыки и обладателю прекрасного винного погреба. Сосед знал, что значит этот стук в стену: «Моцарт работает, надо послать ему вина». Вино было необходимо для поддержания сил и бодрости во время ночной работы. Если сосед

не присылал вина, то Констанция готовила ему его любимый пунш, что дало повод его врагам распространить ложный слух о его любви к крепким напиткам. Все знавшие его близко и друзья его отрицали это как клевету. Во время его работы Констанция садилась возле него и рассказывала ему веселые сказки; слушая их и смеясь от всей души, Моцарт продолжал сосредоточенно и безостановочно работать над своими бессмертными произведениями. Гений его творил непрерывно. Эта постоянная работа мысли отражалась во взгляде, который оставался задумчивым даже во время веселого разговора, шуток, игры в кегли или на бильярде, что Моцарт страстно любил. Часто во время игры он произносил «гм, гм», и друзья его знали, что звуки эти – предвестники великого произведения. За обедом он забывал о еде, комкал салфетку и устремлял неподвижный взор в пространство, прислушиваясь к мелодиям, звучавшим в его голове. Поэтому жена всегда резала ему говядину из опасения, что в минуту вдохновенной рассеянности он вместо говядины отрежет свои пальцы. Совершая свой утренний туалет, он бегал взад и вперед по комнате, очевидно, сочинял, и часто, когда парикмахер трудился над его прической, он вскакивал и бросался к роялю, а бедный парикмахер с бантиком в руке устремлялся за ним. Во время таких приступов вдохновения Моцарт сначала напевал тихо, потом все громче и громче, наконец, весь горел и не терпел, чтобы ему мешали. Ему было достаточно двух-трех нот, одного намека, чтобы вспомнить до мельчайших подробностей все то, что мимолетом создало его воображение; поэтому в гостях, в концертах и в путешествиях он никогда не расставался со своей записной книжкой. О необычайной быстроте его работы можно заключить из следующего факта: в Вену приехала знаменитая молодая скрипачка – Стриназакки. По примеру почти всех приезжих артистов она обратилась к Моцарту с просьбой написать арию для ее концерта. Моцарт обещал, но к ужасу артистки в вечер накануне концерта ария не была начата. Моцарт, успокоив ее, сел за работу, и вскоре ария была готова. Утром Стриназакки ее разучила одна, а вечером в концерте сыграла ее с громадным успехом. Моцарт сам исполнил партию фортепиано – по нотам. Но императору, смотревшему в бинокль, показалось, что на пюпитре перед Моцартом лежит лист чистой нотной бумаги. Он призвал его в ложу и приказал показать ему новую арию. Моцарт принес лист совершенно девственной чистоты: всю свою партию он сымпровизировал. «Как ты смел!» – воскликнул император в негодовании. «Но ведь все ноты были!» – возразил Моцарт. Рассказывают, что накануне первого представления «Дон Жуана» увертюра еще не была написана, а

Моцарт беззаботно проводил вечер среди друзей. Наконец его почти силой засадили за работу; он писал всю ночь при помощи вина и сказок жены, так как каждую минуту готов был заснуть; в семь часов утра увертюра была сдана переписчику и вечером сыграна с листа с большим блеском. Эта необычайная быстрота творчества объясняется тем, что вся подготовительная черная работа совершалась у него в голове, и он записывал уже готовое; случалось даже так, что, записывая одно, он в то же самое время сочинял другое. Он никогда не сочинял за роялем, а, по выражению жены, писал ноты, «как письма».

Музыка Моцарта изящна, благородна, грациозна. «Моцарт бесконечный мелодист; все у него поет, темы его сонат – настоящие арии. Он мелодист приятный, благозвучный; он поет лирически, не страдая за человечество. Мелодичность Моцарта не только красива, но в ней проявляются различные настроения». Этот человек испытал так много страданий, что отклик их должен бы был звучать в его музыке, между тем она полна света, мира и душевной ясности, «как будто земные страдания пробуждали только одни божественные стороны этого человека; а если по временам и проносится тень скорби, то за ней виден душевный мир, проистекающий из полной покорности Провидению». В его музыке редко слышатся страсти, но она проникнута чувством, глубокой поэзией, полна жизнерадостности и веселья. В ней нет сентиментальности, но в каждой ноте сияет любовь и красота. В ней, пожалуй, отразилась несколько «манерность» того времени: «Это было время утонченности и чопорности во всем: в обращении, в разговоре, в костюме. Мужчины носили напудренный парик с косичкой сзади, кружевное жабо, кружевные манжеты, шитый фрак, чулки, башмаки; дамы носили прическу вроде башни, ходили в фижмах, в которых нельзя было повернуться. Танцы были медленные, с глубокими поклонами или подпрыгиванием». Но манерность эта – только во внешней форме его музыки, в тонкой отделке, в поэтической грации. В музыке его нет ничего грубого, пошлого; душа его какою была в жизни, такою же вылилась и в его творениях; «за что ни брался Моцарт, из всего у него выходили жемчужины».

Любимой формой сочинения Моцарта, более всего удовлетворявшей потребностям его духа, была опера; и она всецело обязана ему своим развитием и тем драматизмом, который впервые у него выступил в музыке наравне с действием и со словами. До него в опере, как и во всей музыке, царила итальянская школа, основанная на ложных началах. Ее главная цель была виртуозность и внешние эффекты; на содержание, на соответствие слов с музыкальной фразой не обращалось

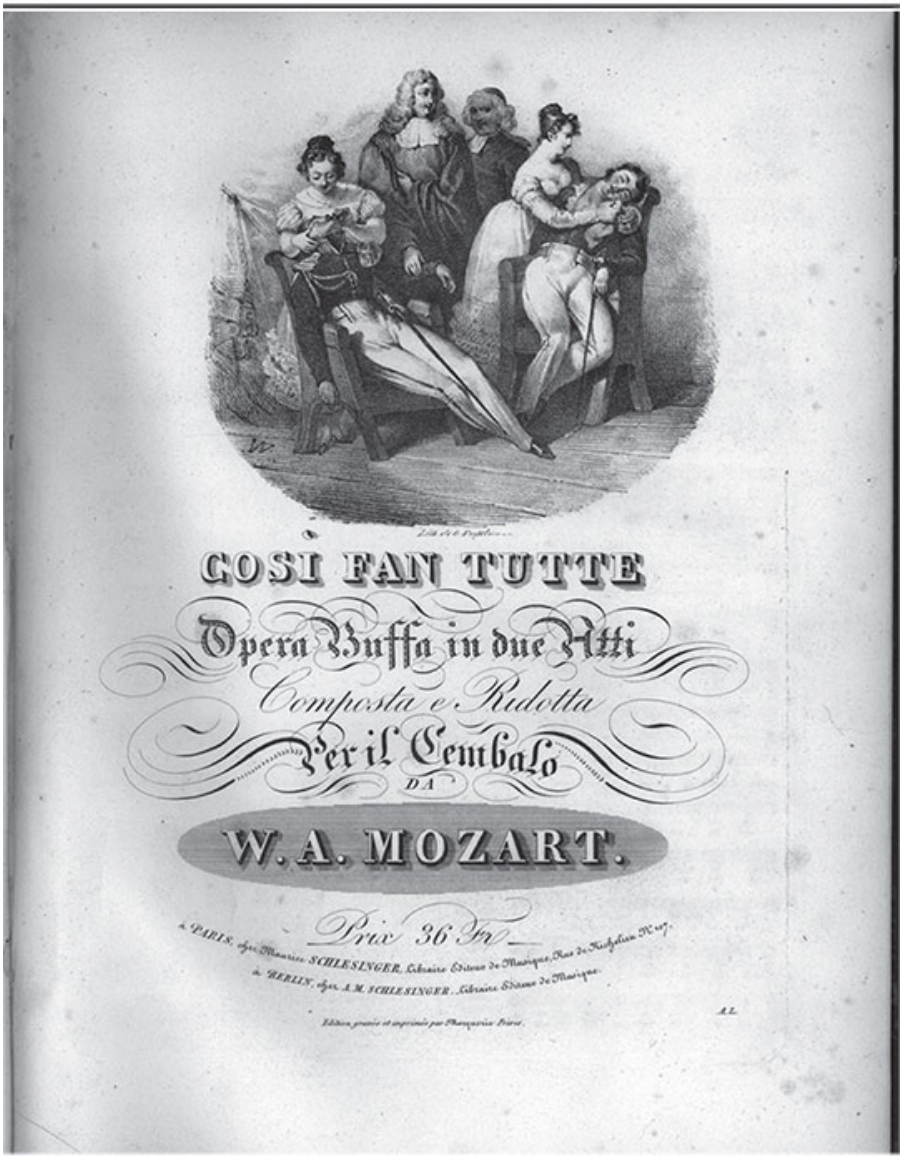
внимания. Свободный полет фантазии был стеснен нелепыми правилами, созданными рутиной, но не вытекавшими из внутренней потребности, что иногда мешало достижению надлежащей силы и красоты выражения. Притом допускались такие антихудожественные приемы, как остановка среди фразы с целью дать возможность певцу выдержать удобную для пения гласную или показать в длинном пассаже подвижность своего голоса. Иногда действие прерывалось в ожидании скучной ритурнели (припева) или же чтобы дать певцу время запастись воздухом для длинной ферматы (выдержанной ноты).

Глюк первый понял всю ложность такого направления и старался избавить оперу «от всех злоупотреблений, вкравшихся в нее вследствие суетности певцов и слишком большой уступчивости композиторов». Он стал стремиться к «благородной простоте; избегал щеголять трудностями на счет ясности; ценил находку новизны только в том случае, если она естественно вытекает из ситуации и выражения, и никогда не смущался пожертвовать правилами ради эффекта» (письмо Глюка).

Таковы были новые принципы Глюка, о которых он сам пишет к герцогу Тосканскому и которыми он поколебал рутину итальянских приемов. Но эти принципы особенно сильно выразились в произведениях Моцарта, который является не только реформатором итальянской, но создателем немецкой оперы, или, лучше сказать, того типа музыкальной драмы, который господствовал вплоть до наших дней, видоизменяясь согласно времени с его требованиями и нововведениями. Моцарт преобразовал оркестр и первый применил его в том полном составе, в каком употребляется он до сих пор. Моцарт был предтечею Бетховена не только по времени, но и по тому, что он своими преобразованиями внешних форм и внутреннего содержания разработал ему материал, изгнал из музыки все рутинное и пошлое и, приучив вкус и слух публики к новизне сочетаний и приемов, приготовил ее к восприятию тех божественных красот, которыми обогатил музыку гений Бетховена и которые до сих пор остаются величайшими и несравненными образцами произведения человеческого духа.

Младенческие оперы Моцарта написаны всецело под влиянием итальянских композиторов, но уже в «La finte giardiniera» его гений начал проявлять свою самобытность, а в последних сочинениях все ярче и ярче выступало направление, возродившее оперу к новой жизни. Лучшие его оперы, в которых его гений достиг полного расцвета и проявился в полном блеске и силе, – это «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» и «Дон Жуан». Все три оперы были написаны им в Вене; Моцарт сам выбрал

сюжет «Свадьбы Фигаро» из комедии того же названия Бомарше, а известный в то время либреттист да Понте передал слова для оперы. Постановка оперы встретила немало препятствий: во-первых, император запретил представление пьесы Бомарше на сцене Национального театра; когда же он, познакомившись с изменениями и сокращениями либретто, разрешил оперу, то против нее вооружились все завистливые и недоброжелательные музыканты с итальянцами во главе. Чтобы положить конец всем интригам, император приказал немедленно поставить «Фигаро». О первом представлении его существует два совершенно различных рассказа: одни передают, что певцы и музыканты так дурно исполняли свои партии, что Моцарт в отчаянии вбежал в ложу к императору, прося его защиты; другие рассказывают, что первое представление было блестящим и представляло настоящий триумф: театр был переполнен, почти все номера повторялись два-три раза, так что опера продолжалась вдвое дольше. Последнему рассказу можно скорее верить, так как он подтверждается письмом Леопольда Моцарта, приехавшего в Вену на это представление, и еще тем курьезным фактом, что вслед за первым представлением «Фигаро» вышло запрещение требовать повторения номеров. Конечно, о таком запрещении позаботились враги Моцарта, употреблявшие все усилия, чтобы помешать успеху его произведений. Одно время «Фигаро» затмил успех оперы «Cosa rara» Мартини, и в продолжение двух лет после того представления «Фигаро» не давались, возобновившись только в 1789 году.



«ТАК ПОСТУПАЮТ ВСЕ ЖЕНЩИНЫ», ОПЕРА-БУФФ В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ В. А. МОЦАРТА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ КЛАВЕСИНА

За все неудачи и неприятности в Вене Моцарта вознаградила Прага. Музыкальная публика в Праге была гораздо развитее венской, обладала более тонким и художественным вкусом, и Моцарт среди нее нашел себе надлежащую оценку. Немедленно после постановки «Фигаро» в Вене антрепренер пражской Оперы Бондини поставил ее у себя; опера привела слушателей и исполнителей в необычайный восторг: певцы и оркестр послали Моцарту приглашение приехать в Прагу и приложили к письму

сочиненное в честь него стихотворение. Конечно, Моцарт не замедлил воспользоваться приглашением и вместе с женой отправился в Прагу. Их поместил у себя граф Тун и в тот же день устроил в своем доме концерт, после которого Моцарта повезли на бал, где собрался весь цвет пражской молодежи и все танцы состояли из мотивов «Фигаро». Вообще, в то время в Праге «говорили только о “Фигаро”, слушали только “Фигаро” и вечно все “Фигаро”», – как пишет сам Моцарт. Нечего и говорить о том, как публика и артисты отнеслись к Моцарту; достаточно сказать, что он послал письменную благодарность дирижеру оркестра, Стробаху, – так доволен он был сам исполнением своей оперы. Тут же, среди своих друзей, он сказал, что с удовольствием написал бы оперу для публики, которая так хорошо его понимает, как здесь; Бондини поймал его на слове и заключил с ним контракт, по которому Моцарт обязывался представить новую оперу к началу будущего сезона, за сто дукатов. Эта опера называлась «Дон Жуан». В Праге Моцарт дал два концерта с громадным успехом и возвратился в Вену, обогащенный тысячей флоринов. Текст к «Дон Жуану» Моцарт поручил тому же да Понте, и в сентябре 1787 года снова отправился в Прагу заканчивать оперу на месте ее первого представления. Импресарио приготовил Моцарту помещение в гостинице «Трех львов», но Моцарт проводил большую часть времени в виноградном саду своего друга Дуссека, где и писал за каменным столом среди зелени, окруженный друзьями, с которыми болтал и играл в кегли, что нисколько не мешало его творчеству.

Про репетиции «Дон Жуана» рассказывают следующие анекдоты: одна певица никак не могла вскрикнуть достаточно естественно и сильно. После многих тщетных повторений Моцарт пошел на сцену, подкрался к ней сзади, неожиданно и довольно грубо схватил ее за руку – она вскрикнула, как нельзя лучше. «Вот так хорошо, – засмеялся Моцарт, – вот так и надо кричать». У одного трубача тоже никак не выходило одно трудное место, и Моцарт направился к нему, чтобы объяснить, как этот пассаж должен звучать. Трубач обиделся: «Того, что вы хотите, нельзя сделать, и не вам меня учить играть на трубе». «Боже меня избави от этого, – воскликнул Моцарт, – дайте мне ноты, я их исправлю». И он изменил это трудное место. О том, как он написал увертюру накануне представления, уже сказано: увертюру исполнили с листа, и «хотя много нот попадало под пюпитры», по выражению самого Моцарта, но вся опера прошла с блестящим успехом. Надо заметить, что оркестр состоял из далеко не первоклассных артистов, но, воодушевленные гениальной музыкой и присутствием автора, они доказали, что при добром желании

даже с небольшими силами можно достигнуть многого. Настроение и прием публики были самые торжественные; тотчас после представления импресарио послал да Понте восторженное письмо, начинавшееся так: «Да здравствует да Понте! Да здравствует Моцарт! Все импресарио и все исполнители должны вас благословлять!»

В Вене «Дон Жуан» был поставлен в первый раз только год спустя и не имел никакого успеха. Моцарт настолько знал вкусы венцев, что и не ожидал никакого успеха. Он говорил: «Дон Жуан» написан не для Вены, а для Праги, еще больше для меня самого и для моих друзей». Теперь к этим друзьям мог бы быть причислен уже весь музыкальный мир. В оправдание венцев можно сказать только то, что в течение первого года «Дон Жуан» давался неоднократно и с каждым разом успех его возрастал. Вскоре после «Дон Жуана», считающегося лучшей оперой Моцарта, он написал «Cosi fan tutte» по заказу императора и на слова да Понте. Опера имела успех, но по достоинствам она уступает своим предшественницам и продержалась на сцене очень недолго.

«Волшебная флейта» обязана своим возникновением следующему случаю: в Вене жил один антрепренер Шиканедер, незаслуженно пользовавшийся дружбою Моцарта, что, к сожалению, случалось довольно часто. Антрепренер этот прогорел, и ему приходилось плохо. Он обратился за помощью к Моцарту, прося написать ему оперу с чудесными превращениями, чтобы заинтересовать публику и привлечь толпу в театр. Текст составил сам Шиканедер, и Моцарт, увлеченный великодушием, а также фантастическим сюжетом, написал музыку безвозмездно, прося только вернуть ему партитуру, которая могла бы послужить ему источником большого дохода. Шиканедер благодаря «Волшебной флейте» поправил свои дела и не только ничего не заплатил автору за его труды, но без его ведома перепродал партитуру. Моцарт назвал его *подлецом,* но на другой же день позвал его к себе обедать. «Волшебная флейта» была дана в первый раз 30 сентября 1791 года. Вопреки ожиданиям, успех ее в первом действии был небольшой. Моцарт, бледный и взволнованный, побежал на сцену к Шиканедеру, который всячески старался его успокоить. С каждым актом успех оперы возрастал, и под конец публика стала усиленно вызывать автора. Но Моцарт, оскорбленный холодным приемом вначале, спрятался в самый дальний угол сцены; его насилу разыскали и с трудом убедили выйти к публике. Некто Шнек, сидевший во время первого представления в оркестре, пришел в такой восторг, что со своего стула дополз до дирижерского места, схватил руку

Моцарта и поцеловал ее. Моцарт ласково поглядел на него и, продолжая дирижировать правой рукой, левой погладил его по щеке. Вскоре «Волшебная флейта» облетела всю Германию и стала одной из любимейших опер. Небывалый успех ее вызвал массу подражаний, и повсюду стали давать: «Волшебное кольцо», «Волшебную стрелу», «Волшебное зеркало» и т. д. Все эти оперы, однако, доказали авторам и публике, что одного волшебного названия мало для верного успеха. В продолжение одного октября «Волшебная флейта» давалась двадцать четыре раза; в ноябре 1792 года, то есть через год, объявлено было сотое представление, а в 1795 году – двухсотое! К сожалению, ее гениальный автор был тогда уже давно в могиле!

Глава VII. Последнее путешествие, «реквием» и смерть

Положение Моцарта в Вене. – Поездка в Берлин. – Предложение Фридриха Вильгельма. – Леопольд II. – Опера «Милосердие Тита». – Последняя поездка в Прагу. – Начало болезни. – Таинственный заказ «Реквиема». – Граф фон Штуппах. – Действие «Реквиема» на Моцарта. – Мрачные предчувствия. – Болезнь и страдания. – Ученик Зюсмейер. – Назначение Моцарта капельмейстером при церкви Святого Стефана. – Последний день его жизни. – Смерть. – Торжественная служба в Праге. – Похороны. – Краткий перечень его сочинений.

Положение Моцарта в Вене продолжало быть тягостным. Венцы не умели достаточно его ценить, не понимали его музыки, которая рядом с итальянской казалась им слишком тяжеловесной и поражала их слух непривычными сочетаниями и приемами. При дворе он тоже не нашел должной оценки благодаря происка Сальери и других музыкантов. Во всех торжественных придворных концертах, в которых участвовали лучшие силы, Моцарт отсутствовал: его намеренно забывали, оставляли в стороне. Во время празднеств по случаю бракосочетания эрцгерцога Франца с принцессой Елизаветой была поставлена опера Сальери «Аксур», а «Дон Жуан» вследствие этого отложен чуть не на целый год.

Моцарту как придворному композитору только поручали писать *танцы* для придворных балов!

Между тем жена его продолжала часто хворать; ее болезнь требовала тщательного ухода, долгого пребывания на водах; семья увеличивалась, а средства уменьшались, и в будущем не предвиделось никакого улучшения положения. Моцарт падал духом, переставал работать, и в письмах его к друзьям прорываются восклицания: «Какой я несчастный!»

В надежде поправить свои средства он предпринял небольшое артистическое путешествие. В Дрездене он играл при дворе курфюрста и получил сто дукатов; в Лейпциге дал концерт, блестящий по успеху, но скудный по сбору, отчасти благодаря тому, что сам Моцарт направо и налево раздавал даровые билеты. Про этот концерт рассказывают, что на репетиции Моцарт взял слишком скорый темп. Музыканты отстали; он начал снова – еще скорее, и так четыре раза, пока музыканты не рассердились и не заиграли с должным огнем. Затем Моцарт объяснил друзьям, что

сделал это нарочно, так как видел, что все эти почтенные музыканты уже в преклонных годах и нужно было их раздосадовать для того, чтобы они сыграли с огнем и блеском.

В Берлин он приехал как раз в день представления своей оперы «Констанция и Бельмонт, или Похищение из Сераля», написанной в то время, когда он был женихом. Он пошел в театр и сел возле оркестра. Внимание зрителей невольно было привлечено этим маленьким незнакомцем, все время делавшим довольно громкие замечания об исполнении. Когда же вторые скрипки вместо d взяли dis, то этот странный человек закричал на весь театр: «Черт возьми! Берите d!» Тогда только его узнали. В театре произошел переполох, и примадонна, г-жа Баранус, отказалась петь перед великим маэстро. Он должен был пойти на сцену, успокоить ее и обещать, что сам разучит с нею партию.

Моцарт был представлен Фридриху Вильгельму II, который не только принял его любезно, но предложил остаться в Берлине в качестве придворного капельмейстера с окладом в три тысячи талеров; как уже сказано, Моцарт отказался от этого выгодного места из чувства деликатности по отношению к императору Иосифу. В знак признательности Моцарт написал и посвятил Фридриху Вильгельму квартет D-dur.

ИНТЕРЬЕР ВЕНСКОЙ ОПЕРЫ. ФОТОГРАФИЯ СДЕЛАНА МЕЖДУ 1890–1900 ГГ.

Путешествие не увеличило средств Моцарта: то немногое, что ему удалось получить, он частью оставил в дороге, частью раздал друзьям; поэтому, собираясь в обратный путь, он советовал жене радоваться его возвращению больше, чем деньгам. Моцарт предпринимал еще путешествие в Мюнхен и Мангейм, но оно, как и первое, не дало ему материальных выгод.

Вскоре после того умер император Иосиф, и ему наследовал сын его Леопольд II. После смерти Иосифа в составе придворной капеллы произошли некоторые перемены, но они ничем не отразились на печальном положении Моцарта: он по-прежнему оставался в стороне, забытый теми, кто больше всего должен был бы ценить его гений. Только друзья его – пражцы, верные своей симпатии, поручили Моцарту написать оперу в честь коронования Леопольда II королем Богемским. Для текста были взяты слова Метастазио, знаменитого в свое время либреттиста, и опера называлась «Милосердие Тита». Моцарт в то время уже работал над «Волшебной флейтой», но не мог отказаться от такого лестного заказа и исполнил его с необычайной быстротой, свидетельствовавшей о высокой степени напряженности и возбуждения, в которой он находился вследствие своего тяжелого положения. В восемнадцать дней вся опера была не только окончена, но уже разучена! Однако на этот раз пражцы, отвлеченные мыслями о празднествах, отнеслись менее тепло к своему любимцу.

Нужда, заботы, неудовлетворенность положением начинали пагубно отражаться на настроении и здоровье Моцарта, и в Прагу он поехал уже полубольной. В театре он чувствовал себя дурно, постоянно принимал лекарство; холодный прием подействовал на него тем более угнетающе, что именно от Праги он ждал сочувствия и поддержки. Прощаясь с друзьями, он не мог удержаться от слез, как будто чувствовал, что это прощание – последнее. По возвращении в Вену он снова принялся за «Волшебную флейту»; часто во время работы ему делалось дурно, он лежал в продолжительных обмороках, но, оправившись, принимался за сочинение с удвоенным рвением; и трудно себе представить, сколько мог создать этот больной и расстроенный человек в последний и самый тяжелый год своей жизни, как будто спешил дать искусству сразу все то, что могла бы отнять у него преждевременная смерть.

В то время как Моцарт был всецело погружен в «Волшебную флейту», к нему пришел какой-то странный незнакомец – высокий, худой, в сером плаще, с серьезным лицом, и передал ему анонимное письмо, автор которого в самых лестных выражениях просит его написать «Реквием». Моцарт принял заказ, назначив за него пятьдесят дукатов. Незнакомец снова явился, выплатил все деньги сполна вперед, обещав по окончании заказа увеличить вознаграждение за то, что автор был скромен в своих требованиях; при этом он заявил, чтобы Моцарт никогда не пытался узнать имя заказчика, ибо это ему не удастся. Эта таинственность и странная внешность незнакомца произвели

удручающее впечатление на расстроенное воображение Моцарта: он принял его за существо сверхъестественное, и с тех пор его не покидала мысль о скорой смерти; он принялся за сочинение «Реквиема» со всей страстностью измученной души, приготовляющей себя к смерти, так как был уверен, что пишет этот реквием для себя.

Эта таинственная история, так печально подействовавшая на Моцарта и долгое время смущавшая всех своей загадочностью, теперь разъясняется совершенно просто. Возле Вены в своем имении жил граф Франц Вальзек фон Штуппах; он любил музыку, сам играл на виолончели, хотя плохо, и устраивал у себя музыкальные собрания. Граф страстно желал прослыть за композитора, но роковая прихоть судьбы лишила его таланта. Тем не менее, чтобы исполнить заветную свою мечту, он заказывал разным композиторам квартеты и другие сочинения и затем, тщательно переписав, выдавал их за свои. В его столе нашли написанную его рукой симфонию, в которой узнали творение Моцарта. У графа умерла жена; он хотел почтить память покойной торжественным реквиемом, который заказал Моцарту при посредстве своего управляющего Лейтгеба – той самой таинственной личности, что вручила Моцарту письмо. Таинственность заказа ему была необходима для того, чтобы иметь возможность выдать реквием за свое сочинение, что ему вполне и удалось: сначала в доме его хорошего знакомого, а затем во время торжественной службы по покойной в монастыре местечка Нейштат, недалеко от имения графа, реквием был исполнен как произведение графа, как гениальная дань его скорби по жене.

Между тем Моцарт под влиянием мысли о роковом для него значении реквиема все слабел и слабел. Недомогание, впервые обнаружившееся в Праге, все усиливалось: веселый и беспечный Моцарт стал мрачным, его преследовала мысль, что его отравили, тем не менее он продолжал работать даже ночью. Жена, с постепенно возрастающим ужасом следившая за развитием непонятного ей недуга, всячески старалась развлечь Моцарта, собирала вокруг него друзей, возила его за город, надеясь на благотворное влияние природы, и вот однажды, во время прогулки, он решился сообщить ей то, что таким гнетом лежало на его душе.

Со слезами на глазах он ей сказал: «Я знаю, что пишу реквием для себя. Я чувствую себя слишком плохо и долго не протяну. Наверное, мне дали яд – я не могу отделаться от этой мысли». Испуганная Констанция прибегла к энергической мере: она немедленно отняла у него партитуру и тем самым принудила

его отдохнуть. Во время этого насильственного отдыха Моцарт написал кантату для масонской ложи, членом которой он состоял. Блестящий успех кантаты, исполненной под личным управлением автора, благотворно отразился на угнетенном состоянии его духа. Он объявил жене, что чувствует себя лучше, что отравление – не более чем плод его расстроенного воображения, и просил вернуть ему ноты. Успокоенная жена, поверив его словам, исполнила его желание, но только что он принялся за реквием, как впал в прежнее уныние, заговорил снова об отравлении и наконец слег в постель. Руки и ноги у него распухли и он не мог сделать почти ни одного движения, после явилась внезапная рвота. Две недели пролежал он больной, с необыкновенным терпением и кротостью перенося свои страдания: ни единой жалобы не вырвалось у него, напротив того, он старался быть приветливым, веселым и с неудовольствием позволил перенести в другую комнату свою любимую канарейку, пение которой ему мешало. Часто вечером он переносился мысленно в театр и, глядя на часы, говорил: «Вот теперь поет Царица Ночи!» За день до смерти он сказал жене: «А я бы хотел еще раз послушать ее!» И стал напевать чуть слышным голосом арию Папагено.

Реквием продолжал его занимать: накануне смерти он попросил друзей своих спеть с ним реквием и сам пел партию альта, но при первых же нотах заплакал от мысли, что реквием не будет окончен. «Разве я не говорил, что пишу его для себя?» В самый день смерти он подозвал к себе своего друга и ученика Зюсмейера, долго беседовал с ним, объясняя ему свои планы насчет окончания реквиема. На долю этого счастливого ученика выпала великая честь докончить бессмертное произведение гениального учителя. Незадолго до смерти Моцарту принесли заявление о назначении ему тысячи флоринов ежегодно по подписке от венгерского дворянства; другое заявление из Амстердама о назначении ему еще большей суммы за несколько музыкальных произведений в год. Мало того, ему принесли назначение его капельмейстером в церковь Святого Стефана; эта должность давала помимо большого содержания и большие доходы.

Теперь, когда было поздно, когда нужда и неудачи завершили свое роковое дело, перед Моцартом открывалась обеспеченная блестящая будущность, которой он не мог воспользоваться. Он просил передать назначение при церкви Святого Стефана Альбрехтебергеру, впоследствии учителю Бетховена, говоря, что «ему перед Богом и людьми принадлежит это место!»

Моцарта ежедневно навещала сестра жены, София Гайбль, и

когда однажды она вошла к нему, он встретил ее словами: «Слава Богу, что вы пришли; эту ночь останетесь здесь, вы должны видеть, как я умру». Софья Гайбль старалась успокоить и разуверить его, но он отвечал ей: «Я чувствую запах смерти на языке; и кто же поддержит мою милую Констанцию, если вы уйдете». Вечером послали за врачом, которого после долгих поисков нашли в театре и насилу уговорили прийти к больному до конца представления. Врач объявил Моцарта безнадежным и велел приложить к его пылающей голове холодный компресс, который так потряс умирающего, что он впал в бессознательное состояние и не приходил больше в себя. В бреду он все говорил о реквиеме, надувал губы, воображая, вероятно, что играет на трубе. Около полуночи он приподнялся на постели, глаза его открылись, затем он повернулся к стене и как будто задремал.

Он скончался в час ночи 5 декабря 1791 года. Его тело выставили в рабочем кабинете, и на другой день толпы народа приходили поклониться праху великого музыканта. После смерти его вдова осталась без всяких средств к существованию с двумя малолетними сыновьями. Денег в доме оказалось всего тридцать шесть рублей. Имущество оценили в двести пятьдесят рублей; долгу в аптеку числилось сто пятьдесят рублей, а в общей сложности их долги равнялись тысяче восьмистам рублям. В пенсии Констанции отказали, но посоветовали ей устроить концерт, на который император пожертвовал настолько большую сумму, что ее хватило на уплату долгов. Печальная весть о кончине Моцарта быстро разнеслась повсюду. В Праге, в церкви Святого Николая, состоялась торжественная служба, на которой присутствовало несколько тысяч человек. Всю церковь убрали трауром, посреди нее возвышался катафалк, залитый огнями и окруженный учениками гимназий; более ста двадцати музыкантов исполняли реквием Реслера. Так пражцы почтили память своего любимца. В Вене же происходило совершенно обратное: хлопоты о похоронах взял на себя друг Моцарта Ван Свитен, но странно, что ни ему, ни кому из друзей Моцарта не пришла мысль взять на себя расходы по похоронам и обставить их прилично; теперь же, при скудных средствах Констанции, похороны были назначены самые бедные, третьего разряда[9], что стоило пять рублей; за похоронную колесницу заплатили два рубля. Отпевание тела Моцарта происходило 6 декабря в три часа дня в часовне при церкви Святого Стефана; погода была дурная, шел снег и дождь, и немногие друзья: Ван Свитен, Дейнер, Зюсмейер и другие, шедшие за гробом под зонтиками, – разбрелись домой, убитая горем Констанция чуть не заболела, и ее отправили на некоторое время к знакомым; таким образом,

никто не проводил праха Моцарта на кладбище и никто не присутствовал при его погребении; мало того, за недостатком средств не могли купить отдельного места для могилы, и тело Моцарта опущено было в общую яму, куда зарывались 10–15 гробов сразу и которая возобновлялась каждые десять дней. Над ним даже не позаботились поставить крест, так как жена его предполагала, что крест будет поставлен от церкви; и когда Констанция, оправившись от потрясения, поспешила на кладбище, то она нашла там нового сторожа, не сумевшего показать ей место, где похоронен ее муж. Хотя впоследствии и воздвигли памятник там, где, по догадкам, предполагалась могила Моцарта, но до сих пор наверняка неизвестно место его последнего упокоения!

Вся жизнь этого великого музыканта и особенно его смерть дают яркую характеристику отношения людей к своим гениальным современникам. Отказывая им в должной оценке и уважении при жизни, современники сами себе воздвигают вечный памятник бесславия. Гении же, подобные Моцарту, не имеют надобности в том, чтобы люди напоминали о них ничтожными сооружениями из камня и металла; они сами себе воздвигают нерукотворные вечные памятники, и человечество не могло бы соорудить им более драгоценного, даже если бы вылило его из чистого золота.

ПАМЯТНИК МОЦАРТУ В ВЕНЕ. ФОТОГРАФИЯ СДЕЛАНА МЕЖДУ 1890–1900 ГГ.

По желанию многих коронованных особ и некоторых из богатых почитателей имени Моцарта фирмою «Брейткопф и Гертель» в Лейпциге начато было собрание всех сочинений, когда-либо им писанных, на что потребовалось более 7 лет. Теперь это большое предприятие окончено, и вот краткое извлечение из каталога, в котором одно перечисление названий занимает 16

страниц.

Музыка для пения: 15 месс, 7 литаний и вечерен, 31 маленькая духовная пьеса с оркестром, 3 кантаты, 2 оратории, 21 опера, 47 арий, дуэтов, терцетов и квартетов с оркестром, 40 различных романсов с фортепиано, 20 канонов.

Пьесы для оркестра: 41 симфония, 52 разные пьесы для оркестра, 24 сборника танцев, 20 концертов для различных инструментов с оркестром.

Музыка камерная: 9 квинтетов, 30 квартетов, 4 дуэта и трио.

Для фортепиано: 28 концертов, 11 квартетов, квинтетов и трио, 45 сонат для фортепиано и скрипки, 8 сонат в четыре руки, 21 соната и фантазия для фортепиано, 15 вариаций для фортепиано, 15 сонат для органа с другими инструментами, 53 неоконченные большие вещи, в том числе «Реквием».

Всего 580.

Вот тот незыблемый грандиозный храм, который воздвиг над своей могилой гениальный строитель.

«К нему не зарастет народная тропа» до тех пор, пока на земле не замрет последний звук музыки.

В заключение считаю не лишним сообщить некоторые сведения о ближайших родных Моцарта. Отец его окончил свою полезную, деятельную жизнь шестидесяти семи лет. Он и в старости обладал хорошим здоровьем и лишь за месяц до кончины чувствовал недомогание, от которого, впрочем, оправился. Смерть постигла его неожиданно 28 мая 1787 года, всего за несколько лет до преждевременной кончины его гениального сына.

Сестра Моцарта, Наннерль, подруга его младенческих лет и товарищ первых триумфов, всю жизнь провела в Зальцбурге, занимаясь преподаванием музыки, и уже немолодой, в 1784 году, вышла замуж за Бертольда Зонненбурга.

Вдова Моцарта еще долгие годы терпела нужду, но в 1809 году вышла вторично замуж за старого и преданного друга их дома, Ниссена, который обеспечил ее, усыновил двоих детей Моцарта, дал им образование и вместе с женой, собрав богатый биографический материал, заключавшийся в семейной переписке Моцартов, написал первую биографию своего покойного гениального друга.

Старший сын Моцарта, Карл, почти всю жизнь прожил в Италии и даже плохо говорил по-немецки; он был мелким чиновником государственного контроля. Обращение его отличалось необыкновенной простотой и скромностью. Младший сын, родившийся всего за полгода до смерти отца, посвятил себя музыке; но хотя он и назывался Вольфганг Амадей, однако с

именем его отца на него не перешел его гений. Старший сын не был женат, младший тоже умер бездетным, и с ними прекратился род Моцартов.

Источники

1. «Новая биография Моцарта». *А. Д. Улыбышева.* (Перевод *М. Чайковского* с примечаниями г. Лароша. Изд. *Юргенсона).*

2. «Моцарт» *Людвига Ноля.*

3. «В. А. Моцарт» *Отто Яна.*

4. «История литературы фортепианной музыки». Курс *А. Г. Рубинштейна.* 1888–1889. Составитель *Ц. Кюи.*

5. «История музыки» *Саккетти.*

6. Каталог произведений Моцарта: «Mozart's Werke». Издание Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге.

Людвиг ван Бетховен. Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк И. А. Давидова

Введение

Музыка как одно из непосредственнейших проявлений человеческого духа находится в тесной связи с различными фазисами его развития. Она является неотлучной спутницей человека, верной выразительницей его внутренней жизни на пути ее постепенного роста и представляет собой чуткий отзвук каждой эпохи, каждого народа, его религиозного мировоззрения, высоты его нравственного и умственного уровней.

В древности музыка, наряду с другими искусствами, составляла часть культа и всюду сопровождала важнейшие религиозные обряды и церемонии. Музыка Средних веков, сообразно общему духу этой эпохи, долго всецело и беззаветно служила религии, пока не обратилась в один из бесчисленных великолепных, но лишенных внутреннего содержания церковных обрядов того времени. Толчок, данный Реформацией, вернувшей христианство к его первоначальной искренности и простоте, вызвал к жизни и музыку как самостоятельное искусство. За время ее беззаветного служения церкви она окрепла и развилась, и теперь, когда внутреннее содержание заменило внешнюю обрядность, она должна была проявиться во всем своем величии. И действительно, на музыкальном небосклоне засияло двойное созвездие: Бах и Гендель – патриархи музыки. Усилившееся значение светской власти и то наивно-беззаботное, чистое отношение к жизни, которое пришло после периода неограниченного, сурового властительства церкви, отразились в классических творениях Гайдна и Моцарта.

Но человечество шло вперед; оно стремилось свободу своих религиозных верований распространить на весь свой нравственный мир. Великий подъем человеческого духа, характеризующий конец XVIII века, произвел переворот и в музыке: явился Бетховен. Он представляется истинным сыном своего века, выразителем веяний и стремлений своего времени.

Его бедная внешними событиями жизнь полна глубокого внутреннего содержания. Он вступил в нее неподготовленным и бедняком и до самой смерти не научился ни улучшить своего внешнего существования, ни примириться с его требованиями. Чтобы призвание Бетховена совершилось до конца, судьба окружила его полнейшим безмолвием, совершеннейшим одиночеством. И может быть, никогда полнее не выражалось соответствие между духовным призванием и обстоятельствами жизни, чем у Бетховена. Что сломило и уничтожило бы других, то его только укрепило и сделало свободным; однообразие внешней

жизни, в котором заглохли бы другие, оживляло его и доставляло ему минуты высших радостей и высшего счастья; даже тот роковой недуг, который, как проклятие, тяготел бы над всяким другим музыкантом, убивая его внутренний мир, для Бетховена сделался как бы таинственным благословением на выполнение его призвания. Вся жизнь его была в искусстве. И мы понимаем по его произведениям, что он действительно имеет нам многое сказать, и притом про нас самих: то, что мы чувствуем и переживаем, он сам перечувствовал и пережил, и все наше счастье и страдание он сам испытал и глубже, и сильнее. Перед нами встает образ не только великого художника, но и человека выдающегося по своему внутреннему миру и силе воли. Он относился с одинаково глубокой серьезностью как к жизни, так и к искусству. Его жизнь составляет основу всей его деятельности: великий художник неотделим от великого человека.

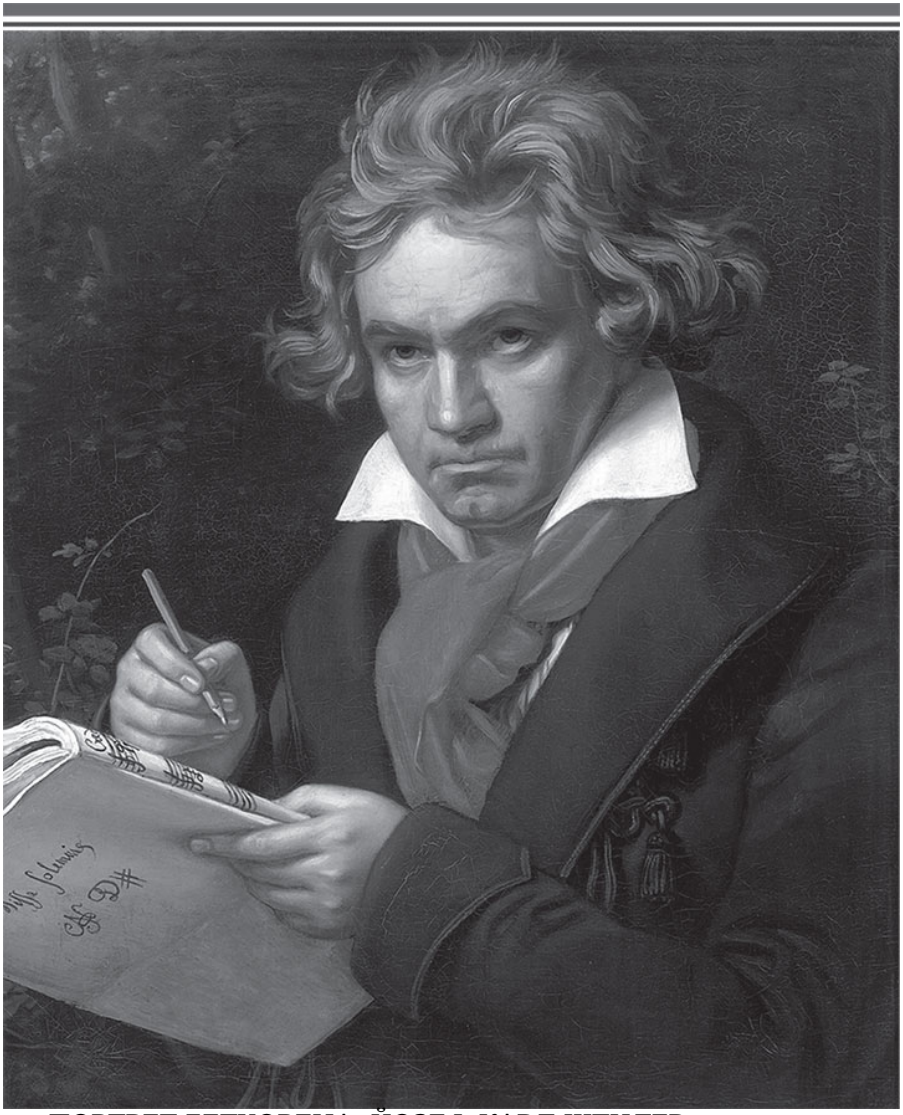
Глава I. Детство

Семья. – «Старый капельмейстер». – Отец. – Первые занятия музыкой. – Пфейфер. – Эден. – Нефе. – Вступление в жизнь

Людвиг ван Бетховен – нидерландец по происхождению – родился в городе Бонне (на Рейне) и был крещен 17 декабря 1770 года; день рождения его неизвестен. В Бонне поселился его дед, по имени также Людвиг ван Бетховен. Этот человек обращает на себя особенное внимание не только как личность значительная сама по себе, но главным образом и потому, что в нем ясно видны зачатки всех тех способностей и качеств, которые потом так ярко и характерно проявились в его знаменитом внуке. Он обладал выдающимся музыкальным талантом, силой воли и характера, переходившими нередко в неукротимое упрямство.

Тринадцатилетним мальчиком дед Бетховена вследствие семейных неприятностей бежал из родительского дома и после скитаний поселился в Бонне, где вскоре получил место придворного певца, а затем и придворного капельмейстера. Он пользовался большим авторитетом как музыкант и своею деятельностью составил себе видное положение; также с большим уважением современники отзываются о нем как о человеке. Физически он имел большое сходство с внуком, особенно напоминая его блестящими, живыми проницательными глазами и крепкой коренастой фигурой, исполненной силы и энергии. «Старый капельмейстер» чувствовал большую нежность к маленькому Людвигу и часто подолгу забавлялся с ним. Образ деда, в костюме придворного музыканта, в красном камзоле с золотыми галунами, в жабо и парике, со шляпой под мышкой и большою тростью в руках, ходившего твердыми, решительными шагами, оставил в памяти внука глубокое впечатление, и неудивительно, что этот последний всегда с особой любовью и гордостью вспоминал о старике и до самой смерти не расставался с его портретом. В семейной жизни «старый капельмейстер» был очень несчастлив. Жена его была пьяницей; он принужден был с ней расстаться, и ее заключили в монастырь. Из всех детей его остался в живых только один сын Иоганн, доставивший отцу также немало огорчений. Это был в высшей степени ничтожный и жалкий человек. Сначала казалось, что из него выйдет хороший музыкант: двенадцати лет он уже пел в придворном хоре, а затем получил место придворного певца, правда с незначительным содержанием. Но по непомерному легкомыслию, а главное, вследствие унаследованной от матери страсти к спиртным

напиткам он с трудом мог удержаться и на этом месте. По природе бесхарактерный, но добродушный, он под влиянием своей несчастной страсти делался раздражительным и жестоким, и тогда во всей силе проявлялось унаследованное от отца упрямство. Иоганн женился очень рано, против воли отца. Жена его, Магдалина, была существом чрезвычайно кротким и добрым, но имела на мужа мало влияния. Пока был жив «старый капельмейстер», молодая чета перебивалась кое-как, по смерти же его скоро наступила настоящая нищета. Между тем семья Иоганна быстро увеличивалась. Через три года после свадьбы у него родился сын, названный в честь деда Людвигом, а через несколько лет, вскоре один за другим, родились еще два сына – Каспар Карл и Иоганн. Понятно, что при таких обстоятельствах Иоганну ван Бетховену было нелегко зарабатывать хлеб на пропитание семьи и что при его бесхарактерности и легкомыслии он в свободное от службы время предпочитал проводить в трактире; домой же возвращался мрачным и раздражительным, причем нередко происходили бурные и тяжелые семейные сцены. Дела Иоганна расстраивались все сильнее, а это в свою очередь влияло на его нравственное состояние, заставляя его все более и более отдаваться несчастному пороку, так что за несколько лет до смерти он был уволен от службы.



ПОРТРЕТ БЕТХОВЕНА. ЙОЗЕФ КАРЛ ШТИЛЕР

Но среди его серой, тяжелой жизни блистал луч надежды – выдающиеся музыкальные способности старшего сына Людвига, которые обнаружились в раннем детстве. И хотя отцу не суждено было дожить до полного развития таланта сына, он не обманулся в своих ожиданиях, и именно этот сын не только спас своим дарованием всю семью от окончательной гибели, но и окружил имя Бетховенов бессмертной славой. Впрочем, отец, при его характере и при той тяжелой обстановке, в которой протекала его жизнь, едва ли мог отнестись серьезно к развитию музыкальных способностей маленького Людвига; все его отношение к сыну заставляет думать, что он имел в виду исключительно

материальные цели и видел в таланте ребенка только источник дохода. В то время еще все помнили пребывание в Бонне «гениального мальчика» Моцарта, возбудившего всеобщий энтузиазм. Понятно, что мысль поскорее сделать из сына тоже «гения» и эксплуатировать его естественно должна была прийти в голову Иоганну ван Бетховену. Он приступил к делу решительно и настойчиво. Заметив, с каким вниманием и наслаждением четырехлетний Людвиг слушал его пение и игру, он, сначала шутя, потом все серьезнее стал учить его игре на фортепиано, а затем и на скрипке. К занятиям сына он относился не только строго, но даже жестоко, заставляя его работать по целым дням, «подбодряя» упрямого мальчика пощечинами и пинками. Ни слезы ребенка, ни просьбы и увещания друзей, свидетелей частых тяжелых сцен, не могли поколебать упорство отца. Он стал еще настойчивее и не позволял сыну даже играть со сверстниками; многие из них не раз наблюдали, как отец прогонял его из их веселой компании и как маленький Людвиг с горькими слезами простаивал целые часы перед фортепиано (он был еще слишком мал, чтобы сидеть), исполняя заданную отцом музыкальную работу. Так как отец стремился возможно скорее развить талант сына, чтобы сделать из него доходную статью, то общее научное образование было самое поверхностное. Оно ограничилось посещением в продолжение немногих лет начальной школы, где мальчик учился читать, писать, считать и немного изучал латынь. Этот недостаток образования, несмотря на выдающийся ум и способности Бетховена, самым печальным образом выступает во всех его письмах. В продолжение всей своей жизни он был очень слаб как в орфографии, так, в особенности, и в счете.

К счастью, все это не помешало развитию его внутреннего грандиозного мира, хотя развитие это совершилось гораздо позже и постепенно, отчасти благодаря благоприятной среде, в которую Бетховен попал впоследствии, а отчасти, и главным образом, вследствие того неудержимого стремления вперед, которое составляло всегда одну из отличительных черт его характера и которое заставляло его постоянно углубляться в себя и в окружающее. Уже в раннем детстве сверстники рисуют его диким и неразговорчивым, предпочитающим одиночество. Из всех его школьных товарищей никто не мог припомнить ни одной шалости, ни какого-нибудь приключения на Рейне или в горах, ни одной шутки или веселой игры, где участвовал бы маленький Людвиг. Музыка и только музыка была его постоянным занятием; в свободные минуты он больше наблюдал, чем разговаривал, или отдавался всецело чувствам и впечатлениям, возбуждаемым в нем музыкой и, впоследствии, поэтами, а также его неудержимой

фантазией. Он иногда подолгу сидел у окна, опершись головою на обе руки и неподвижно глядя в одну точку, погруженный в свои мечты. Вообще он уже тогда, в детстве, своим поведением и особенностями характера возбуждал в окружающих чувство какого-то почтительного удивления, а к его выдающемуся музыкальному дарованию относились с большим энтузиазмом. Это отношение в свою очередь влияло на «эксцентричного» мальчика, развивая в нем веру в себя и свои силы и тем придавая бодрость и желание идти дальше.

Зная тяжелое детство Бетховена, нельзя не удивиться, откуда у мальчика взялись не только силы перенести эти трудные первые годы учения, но и энергия и желание идти вперед по этому пути. Домашняя обстановка и пример отца мало могли способствовать намерению посвятить себя музыке. Может быть, образ деда, сохранившийся ясно в памяти ребенка и представлявшийся ему в ореоле славы, заронил в его душу первую искру и пробудил стремление сделать самому что-нибудь большое в искусстве, в котором так прославился «старый капельмейстер». Может быть, именно деду, с которым он был так схож всей своей натурой, Бетховен обязан теми одушевлением и настойчивостью, с которыми он преследовал свои гордые, смелые планы.

Как бы то ни было, его талант развивался с поразительной скоростью, и на девятом году жизни мальчик заметил, что он в своем искусстве превзошел отца. Когда же сам отец убедился в этом, то он поручил обучение сына более опытному преподавателю – певцу Пфейферу, занимавшему у Бетховена комнату.

Но, несмотря на перемену учителя, сам метод остался тем же. Рассказывают, что часто, когда отец с Пфейфером поздно ночью возвращались из трактира, они вытаскивали мальчика из постели и держали его до утра у фортепиано. Это время оставило в душе Людвига неизгладимый след на всю жизнь. Но зато результаты этих занятий были таковы, что когда Людвиг играл вместе со своим учителем (который был хорошим флейтистом) и родственником-скрипачом, то под окнами их дома собиралась целая толпа; прохожие останавливались и говорили, что такую музыку можно слушать день и ночь.

К этому же времени относится небольшое путешествие, которое Людвиг совершил с матерью в Голландию, где он своею игрой возбудил всеобщий интерес. Но в материальном отношении путешествие было, по-видимому, не особенно удачно. По крайней мере, по возвращении мальчик неоднократно повторял: «Голландцы – скареды; я никогда больше не поеду в Голландию».

Хотя занятия с Пфейфером продолжались всего один год, тем не менее, будучи уже знаменитым композитором, Бетховен не раз говорил, что он именно этому учителю всего более обязан, и однажды, узнав о бедственном положении Пфейфера, послал ему значительное денежное вспомоществование, хотя сам всегда был в стесненных обстоятельствах.

Пфейфера сменил старик Эден, уже более пятидесяти лет занимавший должность придворного органиста, один из лучших друзей «старого капельмейстера». Вероятно, в память об умершем друге он стал бесплатно заниматься с его внуком. По-видимому, старик имел малое влияние на мальчика, тем более что мог уделить немного времени занятиям с ним.

По смерти Эдена учителем Людвига сделался преемник его, знаменитый в то время композитор, пианист и органист Нефе. Никогда еще Людвиг не имел такого верного друга, какого нашел в своем новом, еще молодом учителе, постоянно заботившемся о своем ученике и бескорыстно помогавшем ему. Мальчик, которому шел уже двенадцатый год, занимался исключительно игрою на фортепиано и органе и достиг в этом большого совершенства, но до сих пор он серьезно не пробовал своих сил в сочинении. Хотя энергичный, впечатлительный, одаренный огненной фантазией Людвиг, без сомнения, пытался уже не раз изливать свои мысли и чувства в звуках, но Нефе был первый занявшийся развитием той способности мальчика, которая сделала его впоследствии великим. Вот что писали о нем в тогдашних газетах:

«Людвиг ван Бетховен, мальчик одиннадцати лет, выдающихся дарований. Он отлично играет на фортепиано и прекрасно читает с листа… Г-н Нефе дал ему также, насколько позволяли остальные занятия, некоторые указания по генерал-басу. Теперь он занимается с ним упражнениями в сочинении и для ободрения его издал сочиненные им девять вариаций на тему марша Дресслера. Этот молодой гений заслуживает вспомоществования для заграничного путешествия. Из него выйдет, наверное, второй Моцарт, если он будет продолжать, как начал».

Нефе относился к своему ученику очень серьезно, особенно стараясь развить в мальчике музыкальный вкус, для чего заставлял его изучать лучшие произведения Баха, Генделя, Гайдна и Моцарта. Первые опыты Людвига в сочинении Нефе критиковал чрезвычайно строго, что давало нередко самолюбивому мальчику повод горько жаловаться на «страшную придирчивость и несправедливость» учителя. Но, несмотря на это, он вполне оценил все, что Нефе сделал для него, и

впоследствии писал своему бывшему учителю: «Благодарю Вас за советы, которые Вы мне давали при моем стремлении к усовершенствованию в божественном искусстве. Если я буду когда-нибудь великим человеком, то в этом и Ваша заслуга».

Летом 1782 года Нефе был уволен в продолжительный отпуск и должен был оставить вместо себя заместителя. Этим заместителем стал не кто иной, как одиннадцатилетний Людвиг ван Бетховен, уже пользовавшийся славой отличного органиста.

Новая должность была нелегкая, так как органисту приходилось играть в церкви ежедневно, по праздникам же – два, а иногда и три раза в день. Но маленький заместитель так хорошо справился со своей задачей, что Нефе по возвращении оставил его своим помощником. На следующий год на время отсутствия придворного капельмейстера Лукези Нефе было поручено исполнение его обязанностей. Но масса выпавшего таким образом на долю органиста труда заставила его передать часть своих обязанностей помощнику. И вот тогда уже двенадцатилетний Бетховен сделался «чембалистом» (то есть пианистом) в оркестре, на него легло также ведение театральными репетициями – пост и почетный, и вместе с тем ответственный…

Через год он был сделан придворным органистом, а еще через год уже получал 150 гульденов (около 90 рублей) в год жалованья, то есть половину всего получаемого отцом годового содержания. Таким образом, исполнилось заветное желание отца, и пятнадцатилетний сын сделался поддержкой семьи; вскоре ему суждено было стать главой ее.

Одна из хороших знакомых Бетховенов рассказывает, что она часто видела, как Иоганн ван Бетховен, красивый высокий мужчина в напудренном парике, шел по улицам Бонна на репетицию или в капеллу и рядом бежал сын его, коренастый мальчик в костюме придворного музыканта; и каким удовольствием светилось лицо отца от сознания того, что его мальчик исполняет дело взрослого мужчины!..

Глава II. Придворный органист

Курфюрст Макс Франц. – Музыкальная жизнь в Бонне. – Путешествие в Вену. – У Моцарта. – Возвращение в Бонн. – Элеонора Брейнинг. – Первые увлечения. – Граф Вальдштейн. – Поездка в Мергентгейм. – Штеркель. – Стремление в Вену

Город Бонн, резиденция курфюрста Кельнского, в то время представлял собою один из культурных центров. Курфюрст Макс Франц, младший брат императрицы Марии Терезии Австрийской, один из благороднейших и образованнейших государей прошлого века, всеми силами способствовал развитию наук и искусств в своей столице. В первые же годы своего царствования он основал университет, а вскоре и публичную библиотеку, которую сам часто посещал. Музыку он любил страстно и получил в Вене, где тогда жили и творили Глюк, Гайдн и Моцарт, прекрасное музыкальное образование. Неудивительно, что он обратил особое внимание на свой хор и оркестр и что его капелла пользовалась громкою известностью далеко за пределами государства. Он основал также национальный театр, где давались оперы Глюка и Моцарта и драматические произведения выдающихся авторов, преимущественно Шекспира, Лессинга, Гете и Шиллера. Члены капеллы и театра были, по отзыву современников, образованными, развитыми людьми, изящными и благовоспитанными. При дворе часто бывали музыкальные вечера, в которых деятельное участие принимал сам курфюрст, а также и молодой Бетховен, пользовавшийся большой милостью Макса Франца.

Среди такой кипучей музыкальной деятельности придворный органист имел полную возможность всесторонне выказать свои поразительные музыкальные дарования, а постоянное пребывание среди лучших произведений искусства должно было, кроме того, оказать решающее влияние на его художественное развитие.

И действительно, скоро он является уже не «удивительным ребенком», а настоящим художником, сильно действующим на слушателей, удивляющихся почти неисчерпаемому богатству его идей, совершенно особому выражению игры, а также поразительной образности и значительности его фантазии.

«Я не знаю, чего может ему еще недоставать для того, чтобы быть великим художником, – говорится в современном отчете. – Даже все превосходные музыканты, члены капеллы, – его искренние поклонники и слушают, затаив дыхание, когда он играет; но сам он скромен, без всяких притязаний».

В это время Бетховен уже достиг того удивительного совершенства, с которым потом играл и читал труднейшие и сложнейшие партитуры.

Сюда относится один характерный анекдот. Однажды Бетховен играл у курфюрста перед избранным обществом новое трио Плейеля вместе с другом своим Рисом и знаменитым виолончелистом Бернгардом Ромбергом. В середине adagio между исполнителями произошло мгновенное замешательство, но они не остановились и благополучно доиграли до конца. Оказалось, что в фортепианной партии были пропущены два такта. Никто из присутствующих ничего не заметил, и курфюрст очень восторгался новым произведением Плейеля и исполнением его. Несколько позднее, при подобных же обстоятельствах, когда во время исполнения с листа нового трио виолончелист сбился, Бетховен встал со своего места и, продолжая играть, стал петь партию виолончели. На изумленные восклицания присутствующих он заметил улыбаясь: «Такова должна быть партия виолончели, иначе автор ничего не смыслил бы в сочинении». В другой раз, когда ему заметили, что он так быстро сыграл с листа одно presto, что не мог разглядеть все ноты, Бетховен ответил: «Это и не нужно; когда скоро читаешь, то, сколько бы ни было опечаток, их не заметишь или не обратишь на них внимания, если только язык, на котором читаешь, хорошо знаком».

«ФИДЕЛИО», ОПЕРА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ Л. ВАН БЕТХОВЕНА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ

В общем внешняя жизнь его в эти годы была однообразна; он всецело отдался исполнению своих обязанностей, к которым относился весьма серьезно. Но и здесь его необузданная, своевольная натура иногда прорывалась, заставляя юношу подчас забывать об окружающей обстановке. Так, однажды он попросил у опытного певца и отличного музыканта Геллера, которому аккомпанировал во время богослужения на Страстной неделе, позволения сбить его в пении и так воспользовался данным ему неосторожно разрешением, что Геллер совершенно растерялся и никак не мог попасть на последнюю ноту, несмотря на то, что Бетховен все время играл ему его голос. Присутствующие музыканты были совершенно поражены его искусством, но рассерженный Геллер пожаловался курфюрсту. Хотя живому, остроумному и подчас самовольному Максу эта шутка очень понравилась, но он сделал молодому органисту внушение, запретив ему на будущее такие «гениальные выходки».

Свободное от службы время Бетховен посвящал сочинению и игре на инструментах. В особенности он составил себе славу импровизациями на фортепиано, и сила музыкальной выразительности его игры была уже такова, что его часто просили изобразить характер какого-нибудь всем знакомого лица, что он

исполнял всегда с огромным успехом, вызывая восторг и изумление у слушателей. Вообще он за это время успел сделаться одним из первых музыкантов города Бонна.

Но его беспокойная, страстная натура не позволяла довольствоваться тем, что он имел. Ему было тесно в маленьком Бонне, душно в мелочной обстановке этого города. Животворный дух, повеявший там с воцарением Макса Франца, пробудил в Бетховене только неудержимое желание вырваться из этой тесноты туда, к самому источнику, откуда пришли эти веяния. Все мысли его были устремлены к Вене, этой «обетованной земле музыки». Одна заветная мечта охватила его: увидеть и услышать «царя музыки» Моцарта, который тогда находился на вершине славы. От него Бетховен надеялся получить ответы на все вопросы, которые он еще неясно ощущал в своей душе. И вот, при помощи курфюрста, эта заветная мечта его сбылась: в следующем году мы находим шестнадцатилетнего Бетховена в Вене.

Веселая, беспечная жизнь этого города произвела на серьезного, углубленного в себя и строго нравственного юношу странное впечатление: он почувствовал себя совершенно одиноким в стране, которая скоро должна была сделаться его вторым отечеством. И «царь музыки» оказался не таким, каким он представлялся пылкому воображению молодого боннского музыканта. Маленькая, невзрачная фигура покрытого славой художника, с бледным лицом и рассеянными глазами, его обычная преднамеренно незначительная, шутливая болтовня мало отвечали ожиданиям Бетховена. С другой стороны, коренастый неуклюжий юноша с львиной головой и «почти невыносимо блестящими глазами» не обладал и тенью того, что привлекает людей при первом знакомстве. К тому же гордое сознание своих сил, которое жило в душе Бетховена всю жизнь, заставило его держаться перед великим художником более самостоятельно и сдержанно, чем следовало бы. А Моцарт в то время был слишком занят и семейными делами, и своими сочинениями, чтобы обратить особенное внимание на одного из бесчисленных незнакомых музыкантов, приходивших представиться ему.

Встреча двух величайших композиторов была довольно сухою, и они расстались не особенно довольные друг другом. Но от зоркого взора Моцарта не ускользнула мощь бетховенского гения. Сначала, когда Бетховен сыграл ему на фортепиано выученную пьесу, Моцарт похвалил его довольно холодно. Бетховен, заметив это, попросил у него тему для импровизации и, как это с ним всегда бывало, когда он был раздражен, – играл особенно хорошо; Моцарт, внимание и удивление которого были

возбуждены в высшей степени, наконец не выдержал и, выйдя потихоньку в соседнюю комнату к своим друзьям, воскликнул: «Обратите внимание на этого человека, он заставит мир говорить о себе!» Но о каких-либо занятиях с боннским музыкантом не было и речи. Обыкновенно столь любезный и готовый всегда всем доставить наслаждение своею игрой, Моцарт не сыграл Бетховену ни одной ноты, что очень больно отозвалось в сердце гордого юноши. Они расстались холодно и никогда более не виделись. Бетховен скоро принужден был покинуть Вену, а когда он через пять лет вернулся туда навсегда, то «царя музыки» уже не было в живых. Но эта встреча с Моцартом произвела на Бетховена глубокое впечатление, и его уважение и поклонение великому художнику росли тем сильнее, чем более он учился ценить и понимать его гениальные произведения.

Неизвестно, как сложилась бы жизнь Бетховена, если бы он остался в Вене дольше. Не увлек ли бы беспечно веселый поток ее кипучей, несколько разгульной жизни огненного, полного сил юношу, впервые вырвавшегося на свободу после своего трудного, нерадостного детства? Устояла ли бы в то время против всех соблазнов большого города его врожденная, сохранившаяся до конца жизни нравственная чистота, ярко освещающая всю его последующую деятельность? Судьба избавила его от этого испытания, послав ему взамен другое, принудившее его вернуться на родину и направить вновь все свои силы на то, чему он привык отдавать их с раннего детства. Бетховен внезапно получил письмо отца о безнадежной болезни страстно любимой матери. Он немедленно выехал из Вены, несмотря на очень стесненные денежные обстоятельства. Дома юношу ждала очень тяжелая обстановка, которая должна была ему показаться вдвое тяжелее после кратковременной свободной жизни в Вене. Он нашел семью в совершенной нищете и в долгах; отец окончательно предался своей губительной страсти, а несчастная мать от горя и лишений лежала в чахотке. Она умерла вскоре после приезда своего обожаемого первенца. Для него это была невосполнимая утрата: хотя малообразованная мать и не могла быть настоящим другом своего великого сына, но в его безграничной любви к ней сказывалась вся его врожденная страстная нежность, нигде больше не находившая исхода среди суровой обстановки детства. К тому же собственное здоровье Бетховена за это время пошатнулось. Его душевное состояние ясно видно из следующих грустных строк, написанных им вскоре после смерти матери одному другу в городе Аугсбурге, у которого он останавливался на пути из Вены.

«Я должен вам признаться, – пишет Бетховен, – что с тех пор,

как я уехал из Аугсбурга, стала исчезать вся моя радость, а с нею и мое здоровье… Я спешил как только мог: желание увидеть еще раз мою больную мать заставило меня преодолеть все препятствия. Я застал ее еще в живых, но в ужаснейшем состоянии: у нее была чахотка, и она умерла недель семь тому назад, после долгих мучений и страданий. Она была для меня такою доброй, любящей матерью, моим лучшим другом! О, кто был счастливее меня, когда я еще мог произнести дорогое имя матери и она отвечала мне, и кому я могу теперь сказать его? Немым, похожим на нее видениям, которые создает мне мое воображение? С тех пор как я здесь, у меня было мало приятных часов. Все время я страдал стеснением в груди и боюсь, чтобы оно не перешло в чахотку; к этому присоединяется еще меланхолия, которая для меня такое же несчастие, как и болезнь… Судьба здесь, в Бонне, против меня».

Но ему некогда было заниматься мыслями о себе, а необходимо было действовать, так как вся забота о семье легла всецело на его плечи. Чтобы справиться со всеми житейскими невзгодами и не свалиться под их тяжестью, нужна была неимоверная сила воли, в особенности для такой исключительно художественной натуры, как Бетховен, все помыслы и стремления которого были направлены совсем в другую сторону. И то, что он не только справился с этим, но и продолжал бодро и смело смотреть вперед, свидетельствует о его громадной нравственной силе, особенно если припомнить, что он сам был болен. В это тяжелое время ему протянул руку помощи друг его, Франц Рис. Как глубоко тронут был Бетховен участием друга, видно из того, что, принимая через тринадцать лет его сына Фердинанда в Вене, он, очень занятый спешной работой, сказал: «Я не могу теперь ответить вашему отцу, но напишите ему, что я не забыл, как умирала моя мать; этого ему будет достаточно».

Но на помощь друзей нечего было полагаться, да это было и не в натуре Бетховена. Он должен был взять себя в руки, отказаться от своих гордых планов и отдать все свои силы на зарабатывание денег для пропитания семьи, состоявшей из неспособного к труду отца и двух малолетних братьев. Это время его жизни было временем страшного разлада с самим собою и глубокой внутренней борьбы. Семейная обстановка действовала на него подавляюще; его душевные способности требовали перемены впечатлений и освежения после непрерывной напряженной работы в одном и том же направлении с раннего детства; ежедневные сношения с людьми, гораздо более его образованными, доставляли немало горьких минут самолюбивому юноше; жаждущая деятельности натура влекла его

неудержимо вперед… А он должен был от всего отказаться, чтобы добывать хлеб семье своим талантом! Он ни минуты не задумался исполнить то, что считал своим долгом; но этот страшный внутренний разлад сильно подействовал на его непосредственную натуру и еще ярче выявил все те противоречивые качества, которыми он отличался потом всю свою жизнь. Рядом с глубокой серьезностью, безграничной снисходительностью к другим, нежной привязанностью и безусловным доверием к друзьям у него развилась, как следствие сознания своей силы и той ответственности, которую он на себя взял, непоколебимая самоуверенность, переходившая нередко в юношеский задор, от которого он сам более всего страдал… Он сделался еще более нелюдимым, молчаливым, подозрительным и вспыльчивым. А обстоятельства становились все тяжелее и тяжелее. Отец после смерти жены до того пал физически и нравственно, что старший сын, во избежание неприятностей, вынужден был просить об увольнении его от должности. Просьба была уважена, причем отцу оставили половину получаемого им содержания, а другую половину Людвиг мог расходовать на воспитание своих братьев. Но когда Бетховен хотел представить декрет курфюрста в казначейство, отец упросил сына не делать этого и не срамить его перед товарищами, обещая аккуратно выплачивать необходимую сумму. Он добросовестно выполнял это обещание в продолжение всей своей жизни и таким образом облегчал Людвигу воспитание братьев. Но когда отец умер (1792 год) и Бетховен хотел воспользоваться декретом курфюрста, он с ужасом обнаружил, что отец уничтожил документ. Этот поступок отца подействовал на сына гораздо сильнее, чем вся нужда и материальные лишения. Известно, что, несмотря на всю снисходительность и даже ласку, с которой Бетховен относился к отцу, он никогда про него не говорил, хотя всякий намек о нем с дурной стороны выводил его из себя.

Это время было для него тяжелым во всех отношениях, но оно-то и дало его душе глубину, позволившую ему почувствовать то невыразимое страдание, тяготеющее над человечеством, о котором он потом поведал миру в своих творениях; оно закалило его дух для тех гигантских замыслов, за осуществление которых только он мог дерзнуть взяться.

Но все же была опасность, что под гнетом таких суровых обстоятельств заглохнет сердце юноши. Упорно углубленный в самого себя, лишенный любви и ласки, он с детства искал в своем неисчерпаемом воображении то счастье, которое ему не давалось в жизни. И он, наверное, уже тогда дошел бы до той неприступной замкнутости, которая явилась потом естественным

следствием несчастных обстоятельств его жизни, если бы не встретил на пути своем сердечной ласки и участия со стороны семьи, сделавшейся для него почти родною и воспоминание о которой он благодарно сохранил в своей душе до самой смерти. Это была семья вдовы придворного советника фон Брейнинга.

Бетховен познакомился с нею через своего друга Риса и скоро был приглашен туда преподавать игру на фортепиано. Семья эта состояла из молодой еще матери, дочери Элеоноры и трех сыновей. Все дети мало отличались возрастом от своего молодого учителя. В доме Брейнингов царствовал, при неподдельном веселье, непринужденный, изящный тон. У них было много знакомых и друзей, вносивших большое оживление и разнообразие в их жизнь. Бетховен вскоре сделался там родным: он не только проводил у них целые дни, но нередко и ночевал. Он чувствовал себя свободным, ему дышалось легко, и вся обстановка приводила его в хорошее настроение. Здесь же он познакомился с лучшими произведениями немецкой и иностранной литературы и страстно полюбил ее на всю жизнь. Более всего он впоследствии увлекался древними классиками, преимущественно Гомером и Плутархом, а также произведениями Шекспира.

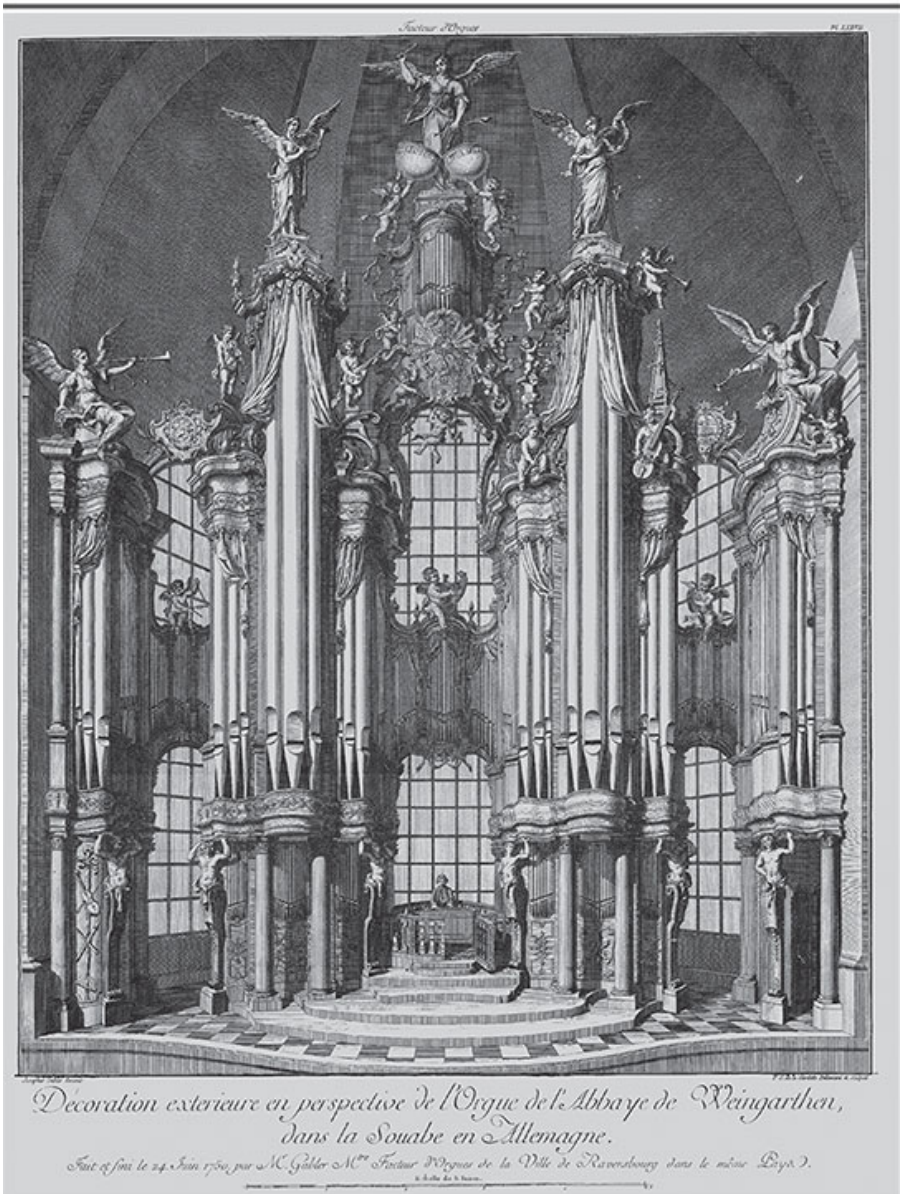
Сама еще молодая, умная и привлекательная г-жа Брейнинг скоро сумела привязать к себе юного музыканта и получила над ним почти неограниченную власть. Материнской любовью и лаской она действовала неотразимо на гениального юношу, духовную мощь которого ясно постигла своим женским сердцем, и ей удалось в значительной мере смягчить жесткость его характера, пробудить в нем снова веру в людей и в жизнь. Он покорно выслушивал ее замечания и почти всегда охотно подчинялся ей. Когда же его непомерное упрямство и тут прорывалось, то добрая г-жа Брейнинг пожимала плечами и говорила: «Ну, на него опять дурь нашла» – выражение, которое Бетховен помнил всю жизнь. Как он сам ценил это благотворное влияние, видно из того, что он постоянно называл членов семьи Брейнинг своими ангелами-хранителями, а саму г-жу Брейнинг – своей второй матерью.

Здесь же, в этом дорогом ему доме, Бетховен испытал первые увлечения. К своей живой и прелестной ученице он чувствовал большую дружбу и сохранил ее надолго. Почти через сорок лет он пишет своему другу Вегелеру, с которым познакомился у Брейнингов и который впоследствии сделался мужем Элеоноры: «У меня еще хранится силуэт твоей Лерхен, из чего ты видишь, как мне дорого все милое и хорошее моей молодости». Но первая любовь его была не Лерхен, а подруга ее Жанетта д'Онрат, живая,

интересная блондинка, по которой он вздыхал одновременно с другими. Кокетливая блондинка безжалостно дразнила своих поклонников и подарила свое сердечко австрийскому офицеру. Но ее вскоре сменила красавица Вестергольд, к которой Бетховен чувствовал сильную страсть; часто впоследствии он вспоминал об этой своей «вертеровской любви». Он долго состоял также в числе страстных поклонников прекрасной Бабетты Кох, впоследствии графини Бельдербуш. Но все эти увлечения были очень кратковременны и не оставили по себе никаких следов. Подвижная натура Бетховена стремилась к быстрой смене впечатлений. Друг его Вегелер говорит, что Бетховен был постоянно влюблен в кого-нибудь и впоследствии одерживал такие победы, которые были бы очень трудны любому Адонису.

И с внешней стороны судьба как будто ему улыбнулась в эти счастливые годы. Общение с семьей Брейнинг дало ему положение в свете и привело к знакомству с некоторыми знатными лицами, среди которых первое место принадлежало молодому графу Карлу фон Вальдштейну, любимцу и постоянному спутнику курфюрста. Он был не только знаток музыки, но и сам отличный музыкант и первый оценил гений Бетховена во всей его полноте. Граф Вальдштейн всячески старался поощрить молодого человека и часто самым дипломатическим образом, ввиду страшной щепетильности юноши, под видом награды от курфюрста помогал ему деньгами.

«Ибо, – рассказывает его биограф, – Бетховен, как дитя, нуждался в самом нежном обращении. Кто хотел оказать ему благодеяние, тот не должен был ему совсем показываться, но, как добрый гений-хранитель, время от времени приближаться настолько, чтобы он только чувствовал его благодеяния».



ОРГАН В АББАТСТВЕ ВАЙНГАРТЕН. ДОМ БЕДО

Граф очень подружился с молодым музыкантом и часто приходил к нему в его скромную комнату. Бетховен чувствовал, чем он ему обязан, и выразил впоследствии графу свою благодарность посвящением одной из своих лучших фортепианных сонат (C-dur, op. 53).

Вероятно, также благодаря графу Вальдштейну придворный органист имел много уроков в аристократических домах, так что и в материальном отношении он мог вздохнуть свободнее. Но

преподавание было очень не по душе живому и неспокойному музыканту, и г-же Брейнинг нередко приходилось употреблять в дело весь свой авторитет, чтобы заставить его относиться исправно к исполнению этих обязанностей. Так, он имел урок у австрийского посланника барона Вестфаля, жившего напротив Брейнингов. Его «второй матери» стоило каждый раз неимоверного труда уговорить его идти туда. Бетховен, зная, что г-жа Брейнинг наблюдает за ним из окна, шел, как «упрямый ослик», но иногда, дойдя до двери барона, возвращался назад, говоря, что сегодня совершенно не в состоянии заниматься, что лучше он завтра будет заниматься вдвое дольше. Это отвращение к урокам осталось у него навсегда. Его ученик и сын его друга Фердинанд Рис рассказывает, что, когда он играл, Бетховен сочинял в соседней комнате или занимался чем-нибудь еще и только изредка садился к фортепиано и выдерживал это в продолжение получаса. Впрочем, все ученики его говорят, что он был, вопреки своей натуре, замечательно терпелив во время урока.

В свободные часы Бетховен усердно сочинял и за эти годы написал немало вещей, преимущественно вариаций для фортепиано, из которых многие были напечатаны.

Обязанности его как придворного органиста в это время были очень необременительны, так как курфюрст часто и надолго покидал свою резиденцию. В одном из таких путешествий (в город Мергентгейм) его сопровождала вся капелла, в том числе и Бетховен, на которого эта поездка произвела самое радостное впечатление. Было лучшее время года; вся капелла плыла на двух яхтах по Рейну и Майну. Веселая компания музыкантов и актеров придумала по дороге разыграть «поход Нибелунгов»; она избрала из своей среды комического «великого короля», который распределил между спутниками «высшие должности». На долю Бетховена выпало быть поваренком, причем на это звание он получил подписанный «великим королем на высотах Рюдесгейма» диплом с прицепленной к нему на куске каната огромной смоляной печатью. Этот документ Бетховен увез с собою вместе с очень немногими вещами, когда переселился из Бонна в Вену.

Во время помянутого путешествия он познакомился с пользовавшимся большою славою пианистом и композитором аббатом Штеркелем, игра которого была в высшей степени изящна, грациозна и нежна, но, по выражению Риса, «несколько женственна». Бетховен, никогда не слыхавший выдающегося пианиста, не знал еще всех тонкостей нюансировки при игре на фортепиано; его собственная огненная игра отличалась жесткостью и некоторой неотделанностью. С напряженным

вниманием прислушивался он к этой неслыханной им раньше нежности и грации исполнения. По окончании игры Штеркеля настала очередь Бетховена сесть за инструмент, причем его просили сыграть сочиненные им незадолго перед тем трудные вариации. Смущенный удивительной игрой Штеркеля, молодой музыкант долго не решался играть после него. Тогда хитрый аббат стал выражать сомнение в том, может ли сам автор исполнить свое произведение. Этого было достаточно. Задетый за живое, Бетховен немедленно сел за фортепиано и не только сыграл недавно сочиненные вариации, но тут же сымпровизировал несколько новых, не менее трудных, причем все время играл, к величайшему изумлению слушателей, в нежном, грациозном стиле Штеркеля.

Как видно, Бетховену теперь с внешней стороны жилось в общем хорошо. Но что происходило в душе этого огненного юноши? Он не мог удовлетвориться ничтожной славой виртуоза в маленьком городе; он чувствовал в себе громадные силы, он жаждал простора для своей деятельности. Он весь полон был неясных, но мощных порывов; в нем зрели идеи, все величие которых он только смутно чувствовал. Всецело занятый своим грандиозным миром, Бетховен жадно смотрел вперед поверх своей настоящей жизни. Теперь, когда под влиянием ласки и более светлых обстоятельств несколько улеглись разбушевавшиеся волны его души, когда несколько затихла его внутренняя буря, – он ясно понял свое призвание. Он понял, что борьба и страдания для достижения высокой цели и составляют жизнь, и его охватило, может быть в первый раз, то чувство смирения, которое впоследствии составляло одну из отличительных черт его характера. Он, который был известным музыкантом, придворным органистом, смиренно сознался себе, что он еще ничто, что для тех подвигов, для которых он чувствовал себя призванным, он еще совсем неподготовлен. И как только он это понял, его неудержимо охватила жажда учиться, идти вперед, дать настоящее применение всем силам, которые так настоятельно стремились наружу, – жажда той настоящей жизни, на которую он с детства привык смотреть так серьезно и глубоко. В нем все трепетало от страшного напряжения, от нетерпеливого ожидания будущего. И если это состояние души, с одной стороны, делало еще более рельефными и усиливало все характеристические черты его бурной натуры, то, с другой – это смирение в сознании своих сил вносило в его внутреннее «я» ту гармонию и величавое спокойствие, при которых он только и мог выполнить свое великое призвание.

И если мы знаем о невыносимом, демоническом блеске его

темных глаз, то одновременно с этим находим и такое описание Бетховена: «Как только лицо его просветлялось, оно освещалось всею прелестью детской невинности; когда он улыбался, то невольно верилось не только в него, но и во все человечество, до того искренен и правдив он был в словах, во взгляде, во всех своих движениях».

Глава III. В Вене

Гайдн в Бонне. – Переселение в Вену. – Занятия у Гайдна. – Шенк. – Занятия у Альбрехтсбергера и Сальери. – Знакомства: ван Свитен, Лихновский, Разумовский, Лобковиц, Цмескаль. – Положение в Вене. – Поездка в Берлин. – Отказ от предложения Фридриха II. – Принц Луи Фердинанд. – Гиммель. – Возвращение в Вену

Бетховен сознавал, что ему нужно учиться, – учиться внешним приемам, пройти строгую музыкальную школу. Он с каждым днем все сильнее чувствовал, что его знания далеко не соответствуют всей величине его творческой силы. И мысли его снова были устремлены на Вену; в воображении неотступно стоял образ того великого музыканта, к которому он несколько лет тому назад отнесся с юношеским задором и «маленькая, невзрачная фигура» которого теперь приняла в его глазах грандиозную величину.

Но «царя музыки» уже не было в живых, и в музыкальном мире властвовал, не имея соперников, старик Гайдн. И хотя детски наивная беззаботность и простота, характеризующие Гайдна в жизни и творчестве, были еще более чужды характеру бетховенского гения, тем не менее молодой боннский музыкант, жаждавший познаний в своем искусстве, возлагал все надежды на «папашу Гайдна», как его все звали.

Это стремление Бетховена находило сильное поощрение в его друзьях, особенно в его покровителе графе Вальдштейне, который глубоко верил в большие композиторские способности своего любимца. Хотя Бетховен впоследствии сам отрекся почти от всех своих сочинений, написанных в Бонне, но мы знаем, что он там написал немало; между прочим – целый (к сожалению, до нас не дошедший) балет на сюжет, сочиненный Вальдштейном. Балет этот был исполнен при дворе, причем в нем принимали участие все знатные лица двора курфюрста. Впрочем, молодой композитор скрыл тогда свое имя, и балет считался произведением самого графа Вальдштейна. В 1790 году в музыкальной жизни города Бонна произошло важное событие: шестидесятилетний Гайдн на пути в Англию, где он должен был дать несколько концертов, посетил резиденцию Макса Франца. Курфюрст принял его с величайшим почетом и всячески старался выказать ему свое уважение. Во время обедни исполнялась музыка Гайдна, а после богослужения курфюрст лично представил ему свою капеллу и пригласил его к обеденному

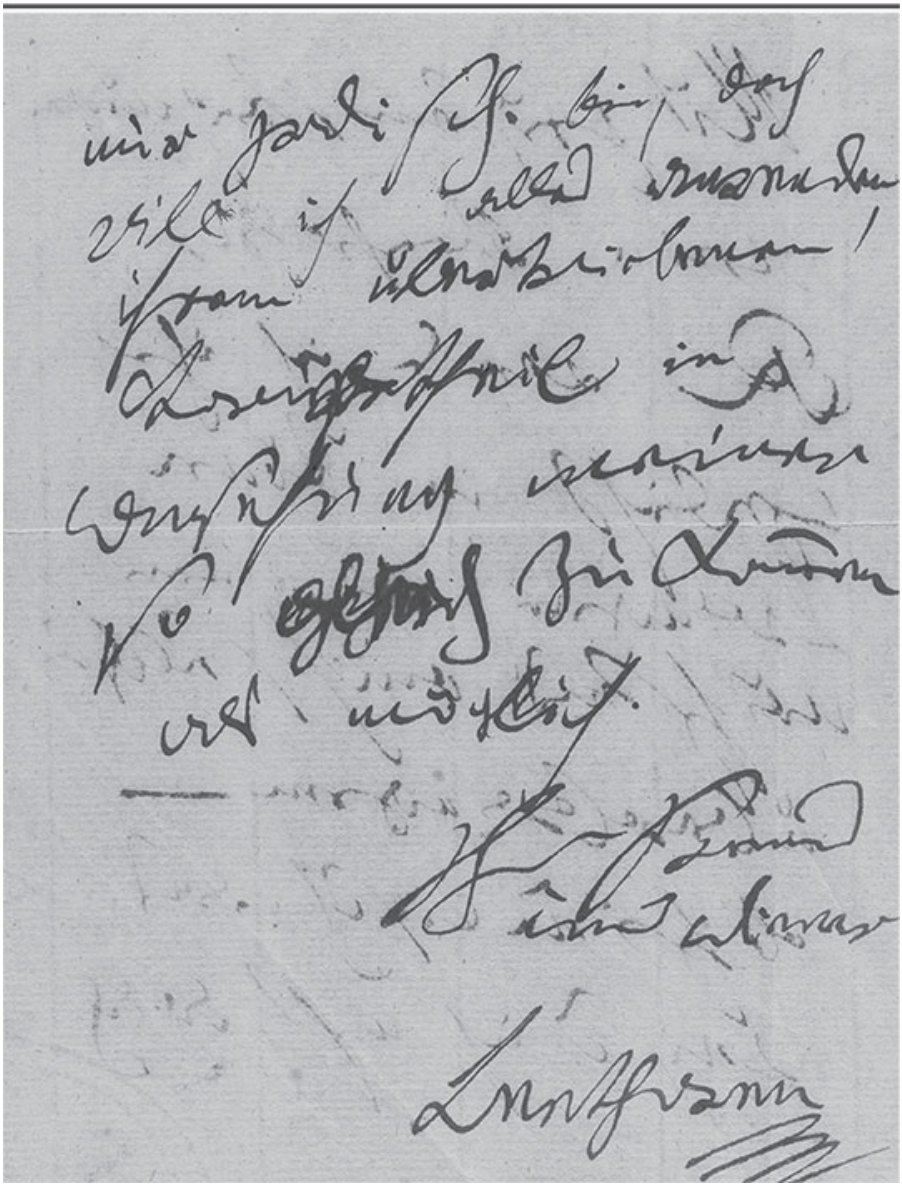
столу. Скромный Гайдн был совершенно растроган вниманием курфюрста и выражением восторга со стороны капеллы. Естественно, что на обратном пути из Англии он снова пожелал посетить место, где ему был оказан такой восторженный прием. Курфюрста в это время не было в Бонне, но капелла употребила все старание, чтобы достойно заменить хозяина. Гайдну были снова устроены овации и выказаны знаки внимания и уважения. Между прочим, в честь него была организована экскурсия по живописным окрестностям Бонна. Во время этой экскурсии произошло более близкое знакомство знаменитого музыканта с его будущим великим учеником. Бетховен воспользовался случаем, чтобы узнать мнение Гайдна о своем композиторском таланте. Он показал Гайдну сочиненную им незадолго перед тем кантату, которая не могла быть исполнена вследствие страшной ее трудности, в особенности для духовых инструментов (случай не единственный в композиторской деятельности Бетховена). Гайдн отозвался с большою похвалой об этом сочинении и советовал молодому автору серьезно заняться развитием своих композиторских способностей. Это обстоятельство еще более взволновало беспокойного юношу и укрепило его твердое решение во что бы то ни стало отправиться туда, где он, по его мнению, мог бы научиться чему-нибудь путному.

И вот осенью того же года, вероятно, благодаря стараниям графа Вальдштейна, курфюрст решил послать своего придворного органиста в Вену к Гайдну с тем, чтобы он, по окончании своего музыкального образования, совершил вместе с учителем поездку в Лондон для упрочения своей славы, а затем вернулся бы в Бонн занять место придворного капельмейстера. На все время его отсутствия ему было оставлено получаемое содержание. Какие надежды возлагались на него, видно из записки графа Вальдштейна, которую тот написал на прощанье своему любимцу и в которой он называет двадцатидвухлетнего юношу наследником гения Моцарта.

Бетховен покидал Бонн с легким сердцем, оставляя семью обеспеченной: старший брат был в то время учителем музыки, а младший – аптекарем. Единственный человек, который мог возбуждать в нем чувство беспокойства, отец, умер вскоре после отъезда сына. Расставанье с друзьями не могло особенно печалить Бетховена, слишком поглощенного новой открывающейся ему жизнью; к тому же он не мог подозревать, что многих из них ему не придется более увидеть. Он выехал из Бонна в начале ноября 1792 года. Это было время всеобщего возбуждения, когда революционное движение из Франции перенеслось за ее пределы и французская армия, под звуки

Марсельезы, подступила к берегам Рейна. Макс Франц должен был бежать. Французы скоро завладели Рейном, и для Бетховена исчезла всякая надежда возвратиться на родину.

В Вене Бетховен застал золотой век музыки. Музыка была центром духовной жизни знати того времени и целого круга образованных любителей, всеми силами способствовавших ее развитию и процветанию. Правда, ни драма, ни опера, ни церковная музыка не находились уже на той высоте, что прежде, но в Вене процветала, как нигде, инструментальная музыка. Публичных концертов в том смысле, как мы их понимаем, тогда было очень мало; лишь иногда давались оркестровые концерты, или, как их тогда называли, «академии», преимущественно по предварительной подписке. Зато у многих знатных лиц были свои отличные оркестры, заведование которыми нередко брали на себя величайшие музыканты, такие как Гайдн, Моцарт, Сальери. Также в очень многих домах были великолепные струнные квартеты. Двери всех этих музыкальных домов всегда гостеприимно открывались для всех композиторов, артистов и даже любителей. Понятно, что при такой кипучей музыкальной жизни существовал огромный спрос на разного рода инструментальные сочинения, что в свою очередь сильно влияло на развитие этого рода композиторской деятельности.



ШУТЛИВОЕ ПИСЬМО, ПОДПИСАННОЕ БЕТХОВЕНОМ, К ИОГАННУ БАПТИСТУ РУПРЕХТУ, О ПЕСНЕ «МЕРКЕНШТАЙН»

Таким образом, австрийская школа инструментальной музыки вскоре заняла первое место в мире. И вот там же, где двадцать лет назад Глюк произвел «великую революцию» в оперной музыке, нашедшую свое завершение в творениях Моцарта, – Гайдн, вместе с тем же Моцартом, создал новое направление чисто инструментальной музыки, которая должна была достигнуть высшей степени развития благодаря гению и

смелости того молодого человека, который только что сделался его учеником.

Нельзя себе представить времени и места, более благоприятствовавших проявлению и развитию гигантской творческой силы «молодого человека» из Бонна, уже тогда мечтавшего идти дальше, за пределы достигнутого Гайдном и Моцартом. Мечты эти были еще неясным, но неудержимым порывом к чему-то неведомому, чего нужно было достигнуть, и путь к этому неведомому еще только смутно представлялся самому Бетховену. Но его страстная вера в свое призвание и силы действовала неотразимо на всех окружающих, заставляя и их верить в его будущее. Сам Гайдн сразу увидел в ученике своего достойного преемника. После года занятий с Бетховеном он уже писал в Бонн, что скоро сможет задавать ему большие оперы, а сам перестанет сочинять.

Но был ли знаменитый композитор, сам смелый, пользовавшийся огромным успехом новатор, и притом как раз очень занятый приготовлениями к предстоявшему вторичному путешествию в Англию, – был ли Гайдн способен вести занятия с упрямым, самовольным и еще более смелым, чем он, музыкальным революционером? Исход этих занятий показал, что нет.

Хотя Бетховен уже много знал практически, но сознание недостатка основательного и систематического образования вызвало в нем желание пройти полный музыкальный курс с самого начала, чтобы привести в порядок и те сведения, которые им уже были приобретены. Он хотел изучить подробно все установленные веками основы музыки, чтобы потом сознательно и смело следовать тем законам, которые диктовал ему его гений и которые для него были выше всего. Этим объясняется, что он, набросавший уже тогда (как видно из сохранившихся черновых тетрадей) такие музыкальные мысли, которыми мы восхищаемся до сих пор, терпеливо отложил надолго разработку их и со скромностью истинного гения сел на школьную скамью. Он принялся за дело с большим жаром и в течение года прошел генерал-бас, гармонию и первые основы контрапункта.

Вначале занятия его с Гайдном шли очень успешно и отношения их были самые дружеские; они довольно часто видались, и ученик нередко угощал своего учителя шоколадом и кофе. Как ученик Бетховен был очень старателен и прилежен и добросовестно исполнял все предписания своего наставника. Но в нем уже слишком сильно сказывался композитор, с непоколебимой уверенностью опиравшийся на требования своего внутреннего чувства и энергично, ревниво оберегавший от

постороннего влияния все проявления этого чувства. Он хотел видеть в Гайдне учителя, а не цензора и критика своих сочинений. Понятно, что при таких условиях и при грандиозном упрямстве Бетховена у него должны были происходить нередко недоразумения с учителем. Беспокойный ученик стал скоро подозревать Гайдна в небрежном отношении и неискренности. Но до поры до времени он скрывал свое неудовольствие, продолжая усердно готовить уроки и угощать учителя кофе и шоколадом, пока одно случайное обстоятельство не подтвердило его сомнения.

К числу самых ранних знакомых Бетховена в Вене принадлежал пианист и композитор аббат Гелинек, которого Бетховен часто посещал, у него в доме Людвиг познакомился с известным композитором Шенком, сильно заинтересовавшимся его занятиями у Гайдна. Бетховен горько жаловался Шенку, что совсем не идет вперед и что его знаменитый учитель слишком занят, чтобы относиться с должным вниманием к ученику. Через несколько дней Шенк встретил Бетховена, возвращающегося от Гайдна с тетрадкой задач под мышкой. Шенк выразил желание просмотреть эти задачи и нашел в них много ошибок, не исправленных Гайдном. Это открытие привело Бетховена в страшное негодование, и он решил немедленно прекратить уроки у Гайдна. Друзьям насилу удалось уговорить его не приводить в исполнение этого намерения и подождать, пока не представится для того удобный предлог. Вскоре Гелинек переговорил с Шенком и просил его, от имени Бетховена, заняться с ним вместо Гайдна. Шенк согласился под условием, чтобы занятия были бесплатными и чтобы Гайдн ничего о них не знал. С этих пор Шенк стал настоящим руководителем Бетховена, хотя этот последний аккуратно являлся к Гайдну и показывал ему исправленные Шенком задачи, которые он всякий раз переписывал начисто, чтобы не возбудить в учителе каких-либо подозрений. Можно себе представить, в каком настроении духа он приходил к своему «наставнику». Когда Гайдн однажды выразил желание, чтобы Бетховен на своих сочинениях прибавлял к своему имени «ученик Гайдна», то он ни за что не хотел этого сделать и часто повторял потом, что хотя и занимался с Гайдном, но ровно ничему у него не выучился. Неудивительно, что и скромный, добродушный Гайдн называл своего строптивого ученика не иначе как «великим моголом», революционером и атеистом.

Вскоре произошло событие, еще более охладившее их отношения. В доме одного из лучших друзей Бетховена, князя Лихновского, исполнялись только что написанные молодым композитором три трио ор. 1. В числе приглашенных первое

место занимал Гайдн, мнения которого ожидали с величайшим интересом. Трио были сыграны и произвели на всех сильное впечатление. И Гайдн отозвался о них очень одобрительно, но посоветовал не издавать третье (C-moll). Бетховена это замечание очень поразило, так как он именно это трио считал своим лучшим произведением. Он сейчас же решил, что Гайдн ему завидует и интригует против него, и воспользовался первым предлогом – путешествием Гайдна в Лондон, – чтобы навсегда прекратить свои занятия с ним. Но его личные отношения к Гайдну как к учителю и человеку не повлияли на его поклонение ему как великому композитору. Даже на смертном одре он с умилением говорил об этом «великом человеке».

После Гайдна Бетховен занимался в течение двух лет у знаменитого теоретика Альбрехтсбергера, у которого прошел курс контрапункта, фуги и канона, и у известного композитора Сальери, заклятого врага Моцарта, у которого изучал курс драматической музыки. О его отношении к этим двум учителям конкретно ничего не известно. Современники говорят, что как Альбрехтсбергер и Сальери, так и Гайдн очень высоко ценили Бетховена, но были совершенно одинакового о нем мнения: они утверждали, что ученик был до того упрям и своеволен, что до многого, чего не хотел признавать во время учения, должен был потом доходить путем горького опыта. Из своих учителей Бетховен только к Шенку сохранил теплое чувство, хотя позже почти никогда с ним не виделся. Через тридцать лет он однажды встретил его на улице. Вне себя от радости Бетховен схватил его за руку, увлек в ближайшую гостиницу и заперся с ним в комнате. Здесь он стал изливать перед ним свою душу. Сначала жаловался на разные несчастья и пережитые невзгоды, затем разговор перешел на их давнишние совместные занятия, причем великий композитор неудержимо смеялся, вспоминая о том, как они «надули папашу Гайдна», да еще так, что тот ничего не заметил. Затем Бетховен, стоявший уже на вершине своей славы, осыпал скромного Шенка выражениями благодарности за выказанное им в то время участие и дружеское содействие. Прощание их было трогательно, точно они расставались на всю жизнь; и действительно, после этой встречи Шенк и Бетховен больше не виделись.

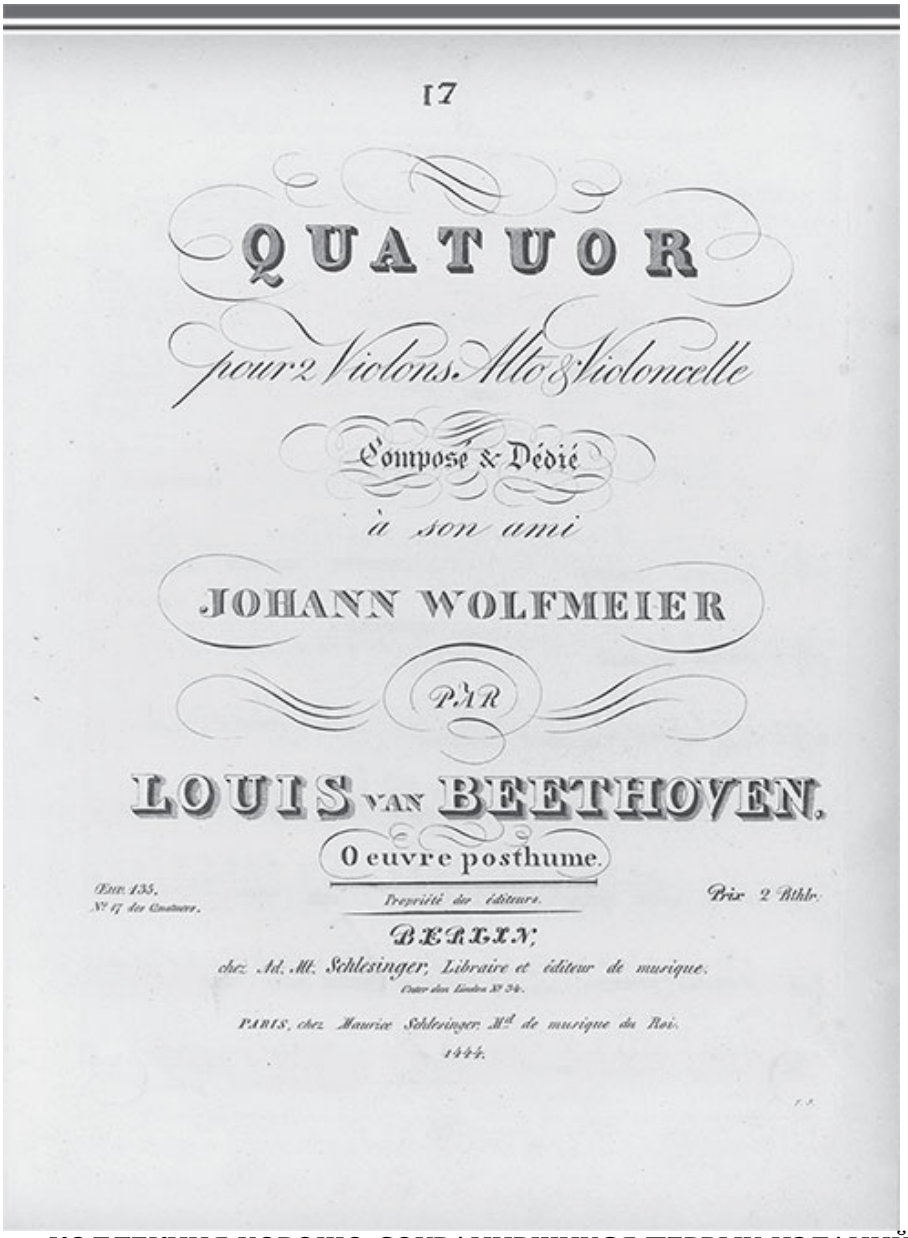
Ясно, что теоретические занятия мало способствовали достижению Бетховеном той грандиозной высоты, на которой он стоит, и что он своим учителям всего менее обязан необыкновенным развитием своей творческой мощи. Он сам себя учил, воспитывал и укреплял постоянным углублением в себя и неутомимой работой. В первых сочинениях Бетховена,

относящихся к этому времени, видно уже такое мастерство во владении всеми средствами искусства и такая уверенность во внешних формах, что приходится удивляться, как ему в голову могла прийти мысль сесть снова на школьную скамью. Но именно это смирение по отношению к своему великому призванию ярко характеризует великого человека, без которого не было бы великого художника.

Неизмеримо большее значение, чем все учителя, имели для Бетховена та кипучая музыкальная жизнь, в которую он попал, и тот обширный круг знакомства среди аристократического мира, где его всегда принимали очень радушно, несмотря на некоторые не совсем приятные для окружающих черты его характера. Но неотразимая мощь его гения, какое-то необъяснимое обаяние всей его личности, а также возрастающая его слава как замечательного виртуоза заставляли прощать ему многое, и он непринужденно и самостоятельно, как равный среди равных вращался в кругу знатных аристократов. Врожденное чувство свободы и равенства, сильному развитию которого содействовали веяния времени, вызывало у него иногда, благодаря необузданной, увлекающейся натуре, такие выходки, которые едва ли были бы прощены кому-нибудь другому. О подобных выходках мы услышим не раз. Тем не менее его не только терпели, но он скоро стал баловнем своих аристократических друзей, из которых многие сделались его поклонниками и имели решающее влияние на его жизнь и даже на его музыкальную деятельность.

Одним из известнейших домов, которые посещал Бетховен, был дом барона ван Свитена, восторженного поклонника Баха и Генделя. Барон сам сочинял симфонии, по выражению Гайдна, «такие же чопорные, как он сам», и основал в Вене музыкальный кружок, который исполнял сочинения его любимцев. Во всем, что касалось музыки этих двух композиторов, он был ненасытен. И в отношении его к Бетховену сквозит некоторая корысть; он ценил в нем преимущественно удивительного виртуоза, и мы знаем, что ван Свитен после часто происходивших у него музыкальных собраний никогда не отпускал Бетховена домой, не заставив его сыграть нескольких фуг Баха «вместо вечерней молитвы», как он выражался. Нередко он присылал за ним нарочно и заставлял его ночевать у себя, чтобы иметь возможность до поздней ночи предаваться своей неизлечимой музыкальной мании. Хотя подобные отношения не могли доставлять Бетховену особенного удовольствия, но часы, проведенные у ван Свитена за творениями Баха и Генделя, оставили в нем глубокий след. Он выразил свое внимание ван Свитену посвящением ему своей Первой симфонии (ор. 21, 1800 год).

Гораздо более отрадным было для Бетховена пребывание в доме князя Лихновского, ученика и друга Моцарта. Бетховен называл его своим «искреннейшим другом, самым испытанным из всех», и бывал принят в доме князя с распростертыми объятиями; ему не только прощали все неровности характера, но даже находили особую прелесть во всех своевольных выходках эксцентричного молодого человека. Он пользовался особенным расположением княгини Христины, не чаявшей в нем души и всегда умевшей отстоять своего любимца у более строгого князя. «С истинно материнской любовью и заботливостью, – говорил потом Бетховен, – относились ко мне в этом доме; княгиня лучше всего желала бы поместить меня под стеклянный колпак, чтоб ничто недостойное не могло коснуться меня». Княгиня и князь, оба отлично играли на фортепиано, но еще выше в этом отношении стоял брат князя, граф Мориц Лихновский, также ученик Моцарта и в продолжение всей своей жизни восторженный поклонник и преданнейший друг Бетховена. Сам князь разучивал произведения Бетховена и старался своим исполнением показать молодому композитору, которого нередко упрекали в слишком большой трудности его сочинений, что ему нет необходимости менять что-нибудь в стиле своих произведений.


17

QUATUOR

pour 2 Violons, Alto & Violoncelle

Composé & Dédié

à son ami

JOHANN WOLFMEIER

PAR

LOUIS VAN BEETHOVEN.

Oeuvre posthume.

Eing. 135.
N° 17 des Quatuors.

Propriété des éditeurs.

Prix 2 Rthlr.

BERLIN,

chez Ad. Mt. Schlesinger, Libraire et éditeur de musique.

Unter den Linden N° 34.

PARIS, chez Maurice Schlesinger, Md de musique du Roi.

1444.

КОЛЛЕКЦИЯ ХОРОШО СОХРАНИВШИХСЯ ПЕРВЫХ ИЗДАНИЙ СТРУННЫХ КВАРТЕТОВ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

Раз в неделю у князя играл струнный квартет с превосходным скрипачом Шупанцигом во главе. В игре принимал иногда деятельное участие молодой любитель Цмескаль, один из преданнейших почитателей Бетховена. Здесь впоследствии немедленно исполнялись все новые сочинения Бетховена, причем исполнители, разделявшие энтузиазм хозяев по отношению к

молодому композитору, играли с большим увлечением и старанием. Замечания их он охотно выслушивал и всегда принимал к сведению. В доме князя собирался весь музыкальный мир Вены, что немало способствовало быстрому распространению известности молодого музыканта. Здесь же он поражал слушателей тем изумительным искусством импровизации, о котором мы уже говорили выше.

Другим домом, имевшим важное значение в жизни Бетховена, был дом русского посла в Вене, князя Андрея Кирилловича Разумовского. Последний был сам отличным скрипачом и особенно любил камерную музыку. Когда у князя Лихновского прекратились вечера, то квартет Шупанцига стал собираться у князя Андрея Кирилловича. Ему посвящены квартеты ор. 59, известные среди музыкантов под названием «квартетов Разумовского».

Большого друга имел Бетховен и в лице молодого князя Лобковица. Он был очень хорошим скрипачом и таким страстным любителем музыки, что в 20 лет истратил на нее все свое огромное состояние и совершенно обеднел. С Бетховеном у них бывали нередко жестокие ссоры, которые, однако, только укрепляли их дружбу.

Таковы были первые почитатели бетховенского гения, благодаря влиянию и преданности которых слава его распространялась с поразительной быстротой. После трехлетнего пребывания в Вене он пользовался там уже громкой известностью, а участие его в концертах очень ценилось. По поводу его первого выступления перед большой публикой в «академии», данной его учителем Сальери (1795 год), Вегелер припоминает следующие факты:

«Бетховен должен был выступить в этой «академии» со своим первым концертом (ор. 15). За два дня до срока концерт был еще не готов. Только вечером этого дня он окончил последнюю часть, причем писал при страшных коликах в желудке, которыми страдал часто. Я старался, как мог, облегчать его страдания домашними средствами. В передней сидели четыре переписчика, которым он передавал каждый исписанный лист отдельно. На следующий день на репетиции оказалось, что фортепиано настроено против духовых инструментов на полтона ниже. Бетховен велел немедленно перестроить струнные инструменты, а сам сыграл свою партию на полтона выше».

Бетховен имел, как всегда, огромный успех. Вскоре он выступил, также с громадным успехом, в большой «академии» другого своего учителя – Гайдна.

Это время было очень деятельным в жизни Бетховена. В

качестве пианиста, композитора и учителя он был завален работой. Его материальное положение благодаря этому обстоятельству тоже было хорошее. «Мне живется хорошо, – пишет он, – и, могу сказать, все лучше и лучше. Мое искусство приобретает мне друзей и уважение. Чего же мне еще нужно?»

Однако, несмотря на то, что им было написано и издано уже немало сочинений, он пользовался славою больше как виртуоз, чем как композитор. Сочинения его имели успех только среди небольшого круга друзей и поклонников.

Вне этого круга на них смотрели с недоверием, а все проявления в них его индивидуальности, уже тогда пытавшейся прорваться сквозь установившуюся условность музыкальных форм, вызывали даже враждебное отношение. Австрия в то время стояла далеко в стороне от охватившего другие страны движения; в ней все обстояло так покойно и благодушно, как будто вообще на свете ничего важного не случилось. Это настроение выражалось во всем, между прочим и в отношении к искусству. Страстная сила и смелость бетховенской музыкальной речи представлялась благодушным венцам чем-то чудовищным и непонятным. Это, конечно, сильно раздражало и волновало Бетховена; он громко жаловался на изнеженность, инертность австрийцев, на отсутствие в Вене настоящей жизни, как он ее понимал: «Сила есть мораль человека, – говорил он, – который хочет отличаться от других; и это моя мораль». И он решил посмотреть, не найдет ли отклик его «мораль» на суровом севере, в том государстве, которое недавно так доблестно проявило свою силу. Он отправился в Берлин.

Но Бетховен обманулся в своих ожиданиях; в столице Фридриха II он не только не нашел той «силы», которую искал, но встретился там со страшной испорченностью нравов, прикрывавшейся лицемерным благочестием и чувствительностью, что произвело отталкивающее впечатление на ненавидевшего все неестественное и сентиментальное Бетховена. Тем не менее он играл при дворе, имел огромный успех и получил от короля предложение остаться в Берлине и поступить к нему на службу, но не принял этого предложения. Ученик его К. Черни рассказывает по этому поводу следующее:

«В каком бы обществе он ни находился, он всегда своей импровизацией производил громадное впечатление на слушателей. Было что-то чудесное в выражении его игры, не говоря о прелести и самобытности его музыкальных мыслей и поразительной их разработке. Когда он кончал такие импровизации, то часто разражался громким смехом и издевался над состоянием, в которое привел своих слушателей. Иногда он

чувствовал себя оскорбленным таким отношением. “Ну можно ли жить среди таких избалованных детей?” – говорил он и, как он сам рассказывал, единственно по этой причине отказался от королевского приглашения, последовавшего после подобной импровизации. “Чувствительность прилична женщинам, у мужчины музыка должна высекать искры из души”, – говорил он своим образным языком».

В Берлине он еще менее нашел то, чего искал в Вене.

Единственное светлое воспоминание осталось у него о знакомстве с «человечнейшим человеком», принцем Луи Фердинандом, который сам был выдающийся музыкант. Бетховен сделал ему, по его мнению, величайший комплимент, заметив, что он играет не как король или принц, а как настоящий пианист.

Может быть, рыцарски благородный и вместе с тем мечтательный характер принца вдохновил Бетховена при сочинении посвященного Фердинанду Третьего концерта (ор. 37, 1800 год). Тогда же Бетховен познакомился с другом Гете директором «Singakademie»[10] Цельтером и капельмейстером Гиммелем. Об отношениях с последним сохранился очень характерный рассказ, записанный Рисом со слов самого Бетховена:

«Однажды, после того как Бетховен фантазировал, он стал упрашивать Гиммеля сделать то же самое. Последний имел слабость согласиться. Он играл уже довольно долго, как вдруг Бетховен спросил: “Когда же вы наконец начнете?” Гиммель, уверенный, что он фантазировал невесть как хорошо, вскочил со своего места, и оба стали говорить друг другу дерзости. “Я думал, что он только немножко попрелюдировал”, – говорил потом Бетховен».

Они вскоре помирились, но Гиммель не мог простить Бетховена и отомстил ему злой шуткой. Они некоторое время были в переписке, и Бетховен очень надоедал своему корреспонденту постоянными вопросами о том, что нового в Берлине. Гиммель раз написал ему, что самая последняя новость – изобретение фонаря для слепых. Постоянно витавший в высших сферах и не всегда имевший ясное понятие о самых простых вещах Бетховен страшно заинтересовался этим «великим» открытием и написал Гиммелю, прося более подробных объяснений. Ответ Гиммеля (до нас не дошедший) не только сразу положил конец их переписке, но навлек на Бетховена массу насмешек, так как он с негодованием показывал его своим знакомым.

Бетховен вернулся в Вену совершенно разочарованным в своих ожиданиях и никогда более не покидал надолго своего

второго отечества. Здесь, вдали от бешеной борьбы того времени, он всецело отдался тому, что составляло для него жизнь, «как он ее понимал», – своему искусству.

Глава IV. Eroica

Возрастающая слава Бетховена как композитора. – Сочинения. – Глухота. – Графиня Джульетта Гвиччарди. – «Гейлигенштадтское завещание». – Настроение. – Крейцерова соната. – Героическая симфония. – «Фиделио». – Характерные случаи и воспоминания современников

«Господам Брейткопфу и Гертелю в Лейпциг[11].

Вена, 22 апреля 1801 г.

Простите поздний ответ на Ваше письмо: я был все время не совсем здоров и завален работой, и так как я принадлежу к числу самых ленивых корреспондентов, то это может служить мне извинением. Что касается Вашего желания издать мои сочинения, то я, к сожалению, в настоящее время ничем не могу быть Вам полезным. Но будьте любезны, сообщите мне, какого рода вещи Вы желаете иметь: симфонию, квартеты, сонату и т. д., чтобы я мог сообразоваться с этим; в случае, если у меня окажется что-нибудь подходящее, я буду очень рад услужить Вам. У Молло здесь издаются восемь моих сочинений, у Гофмейстера в Лейпциге – четыре… Господам рецензентам посоветуйте большую осторожность и сдержанность, особенно относительно произведений молодых авторов; иначе это угнетает многих и мешает им идти дальше. Что касается меня, то хотя я весьма далек от мысли считать себя совершенством, но нападки Ваших рецензентов на меня были до того унизительны, что я даже не мог на них рассердиться, отнесся к ним совершенно покойно и решил, что они в музыке ничего не понимают. Тем более я мог оставаться покойным, что отлично вижу, как прославляются люди малозначительные и наоборот. Но – pax vobiscum (мир вам) – я никогда ни единым словом не коснулся бы такого вопроса, если бы Вы сами этого не сделали.

Когда я узнал сумму сбора пожертвований для дочери бессмертного отца гармонии (С. Баха), то был поражен, как мало Германия выказала участия этой заслуживающей почтения женщине. Это наводит меня на мысль написать что-нибудь в ее пользу и издать по подписке…

Вы могли бы в данном случае быть особенно полезны. Напишите мне, как это поскорее устроить, пока она не умерла. Что Вы должны будете издать это сочинение, само собою разумеется».

Это письмо, написанное через пять лет после всех жалоб

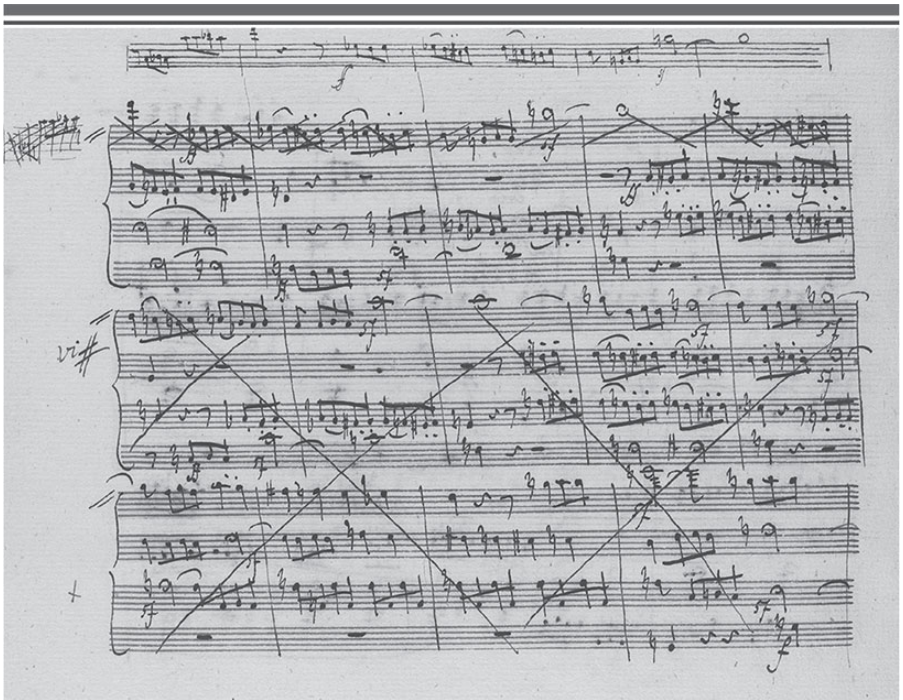
Бетховена на непризнание его сочинений, ярко свидетельствует о совершенной перемене положения великого музыканта. Перед нами уже не виртуоз, старающийся о распространении своих сочинений, но композитор, творения которого печатаются у лучших издателей и к которому за манускриптами обращается одна из самых крупных музыкальных фирм.

Весь тон письма Бетховена, исполненный спокойного достоинства как относительно лестного предложения издателей, так и по поводу резких нападок критики, ясно показывает, что он совершенно овладел собою, сознал вполне свои силы и, позабыв о внешней славе, всецело отдался искусству. Это время было временем непрерывного, упорного труда Бетховена над своим внутренним миром. Он жил эти годы только в своем искусстве, ни одно внешнее событие не отвлекало его от сосредоточенного напряжения. «Я живу только в моих нотах, и чуть готово одно, – принимаюсь за другое. При моей теперешней работе я пишу три-четыре вещи сразу», – сообщает он Вегелеру. Его материальное положение было очень хорошо. И трогательно видеть, как он спешит помочь всем, кому может, своим искусством. В том же письме Вегелеру он пишет:

«Мое положение очень недурно. Лихновский назначил мне ежегодную сумму в 600 флоринов до тех пор, пока я не получу подходящего места. Мои сочинения приносят мне много, и требований на них поступает столько, что нет возможности их удовлетворить. На каждое сочинение у меня шесть-семь издателей, и даже больше, если б я захотел; со мной не торгуются, я требую – и мне платят. Ты видишь, это недурно; например, если я вижу друга в затруднении, а состояние моего кошелька не позволяет помочь ему, то мне стоит только присесть – и в скором времени он выручен из беды». И в другом месте: *«Как только обстоятельства в нашем отечестве улучшатся, мое искусство будет проявляться только в пользу бедных. О, как я счастлив, что могу это сделать!»*

Созданные за это время творения изумляют своим количеством и значительностью. Из них самые замечательные фортепианные сонаты ор. 10, 13 (Pathetique[12]), 14 и 22, скрипичные сонаты ор. 12, Третий концерт ор. 37, Трио ор. 11, квартеты ор. 18 и, наконец, два произведения, представляющие поворотную точку в его деятельности: Септет ор. 20 и Первая симфония. Последние два сочинения получили очень быстро известность за пределами Австрии, а первое из них стало до того популярным, что автор вскоре не мог более о нем слышать. Хотя в этих замечательных сочинениях музыкальная выразительность достигла уже высокой степени, однако они относятся скорее к

истории музыкального, а не духовного развития Бетховена, они не проникнуты еще тем истинно бетховенским духом, который веет в его последующих творениях.



РУКОПИСНАЯ ПАРТИТУРА СТРУННОГО КВАРТЕТА ОР. 18 № 1,2 И 5, ИСПРАВЛЕННАЯ ФЕРДИНАНДОМ ПИРИНГЕРОМ, ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АЛОЙСА ФУКСА

Но для того чтобы художник предстал во всей своей величине, недостаточно мастерского владения средствами искусства. Необходимо, чтобы в нем совершились те глубокие внутренние процессы, при которых обнаруживается человек во всей своей полноте и которые вызываются только жизнью, непосредственным – радостным или печальным – соприкосновением с действительным миром. Все обстоятельства, сопровождавшие до сих пор жизнь Бетховена, мало касались его внутреннего мира, его необузданной натуры, оставляя по себе хотя часто и сильное, но лишь мимолетное впечатление. Теперь, когда он был совершенно готов как художник, когда он довел до совершенства свою музыкальную речь, необходим был только внешний толчок, чтобы вырвалось наружу и проявилось в неслыханном величии то, что хранилось в глубине его необъятной души.

И такой толчок явился. Но то, что встало перед Бетховеном,

заставив его напрячь все свои силы, представляется таким незаслуженным и ужасным, что невозможно подумать о нем без чувства глубочайшего сострадания. Новое, страшное испытание было послано ему судьбой, испытание, перед которым бледнеет все, что он перенес до сих пор: постепенно усиливающаяся глухота, первые признаки которой он уже давно замечал, но старался скрыть от друзей и от самого себя. Теперь она настолько усилилась, что скрывать ее долее сделалось невозможным. Что он выстрадал и как боролся, мы лучше всего увидим из его писем к друзьям, к известному уже нам Вегелеру и молодому Аменде, с которым Бетховен также был в самых теплых отношениях.

«Твой Бетховен, – пишет он Аменде, – живет очень несчастливо, в разладе с природой и Творцом; уже много раз я роптал на Него за то, что Он подвергает свои творения случайностям, через что нередко уничтожаются и разрушаются лучшие намерения. Знай, что мое благороднейшее качество, мой слух очень ослаб. Уже тогда, когда ты был у меня, я заметил признаки этого, но промолчал. Теперь мне стало хуже. Говорят, что это зависит от болезненного состояния моего желудка; что касается последнего, то я совсем выздоровел. Улучшится ли мой слух? Хотя я надеюсь, но едва ли: такие болезни всего менее излечимы. Как печально я должен влачить свою жизнь, избегая всего, что мне дорого и мило… О, как счастлив я был бы теперь, если бы имел прежний слух! А так я от всего должен отказаться, мои лучшие годы уйдут, и я не буду в состоянии совершить то, что велят мне мой талант и моя сила. Печальное смирение, в нем я должен искать утешения. Хотя я решил не обращать ни на что внимания, но будет ли это возможно?»

Вегелеру Бетховен сообщает подробно, как он обращался ко многим врачам и как никто из них не мог помочь ему.

«Мои уши, – пишет он, – шумят и гудят день и ночь. Я могу сказать, что жизнь моя самая жалкая. Уже два года, как я избегаю всякого общества, ведь нельзя же мне сказать людям: я глух! Если бы у меня была другая специальность, все было бы легче; но при моей специальности это страшное несчастие! Чтобы дать тебе понятие об этой удивительной глухоте, скажу, что в театре я должен подойти совсем близко к сцене, чтобы понять актера; более высокие звуки инструментов, голосов, если мне приходится сидеть не очень близко – я не слышу; удивляюсь, что есть люди, не замечающие моей глухоты во время разговора и приписывающие ее моей рассеянности. Иногда, когда при мне говорят, я слышу только

звуки, а слов не разбираю, но если кто-нибудь закричит, то это мне невыносимо. Что из этого будет, знает одно небо. Я уже часто проклинал свое существование; Плутарх научил меня смирению. Я хочу, если это возможно, противостоять судьбе, хотя знаю, что некоторые минуты буду несчастнейшим существом. Прошу тебя, не говори никому о моем состоянии… только тебе я доверяю эту тайну. Смирение – какой жалкий исход! Но это единственное, что мне остается».

В этих искренних признаниях – объяснение настроения сочиненной в то время Бетховеном сонаты «Quasi una Fantasia» (ор. 27, № 2), неизвестно почему получившей в публике совершенно неподходящее название Лунной («Mondschein-Sonate»). Вся его смиренная печаль слышится в протяжном пении первой части, а в последней уже чувствуется страстный ропот той силы, которая дает ему мужество «противостоять судьбе».

И Бетховен сделал это. Он принял вызов судьбы, боролся с нею всю свою жизнь, и, как мы увидим, победа осталась за ним. То страшное несчастие, которое постигло его, не только не могло сокрушить, но, напротив, заставило воспрянуть и проявиться во всем величии титаническую натуру Бетховена. Уже через полгода после написания приведенного выше письма Вегелеру он восклицает, обращаясь к тому же другу:

«О, я обнял бы весь мир без моего недуга! Моя молодость, я чувствую это, только теперь начинается! Мои физические силы крепнут с некоторых пор, как никогда, также и мой дух. Каждый день я все ближе подхожу к той цели, которую чувствую, но не могу описать. Только так я могу жить. Я не хочу покоя!.. Я хочу быть счастливым, насколько это мне суждено, а не несчастным… Я схвачу судьбу за глотку, – совсем согнуть меня ей не удастся! О, какое счастье прожить свою жизнь тысячу раз!»

Этот великий подъем духа, это торжество над самим собою и составляют источник тех творений Бетховена, в которых выразилась вся душа его; они писаны его кровью, и каждое из них есть частица его жизни.

И если дух его только чувствовался в вышеназванной сонате (ор. 27), то он уже проявляется во всей своей силе в следующей, набросанной одним порывом (ор. 31, № 2). Это уже не только чудные звуки, но и убедительная, захватывающая музыкальная речь, идущая непосредственно из души в душу. Эти задумчивые вопросы к судьбе и ликующее неудержимое стремление вперед среди всего горя и несчастья – все это запечатленные в музыке его мысли и чувства, которые слышатся в приведенных выше

письмах. И он сам в конце первой части этой сонаты, дойдя до высшей точки своей речи и точно действительно желая заставить звуки говорить, вводит настоящий речитатив, настоящее подражание слову. Здесь невольно вспоминается могучее восклицание: «Теперь говори!», которым Микеланджело приветствовал окончание своей статуи Моисея. В этой сонате родился Бетховен, великий творец в мире звуков. Эта же только ему свойственная речь звучит в написанной вскоре Второй симфонии (ор. 36), эпиграфом к которой могли бы служить последние слова его письма к Вегелеру: «О, какое счастье прожить тысячу раз свою жизнь!» Интересно заметить, что к этому же периоду относятся первые эскизы Пятой симфонии (ор. 67), той самой, про начало которой он говорил: «Так судьба стучит в дверь».

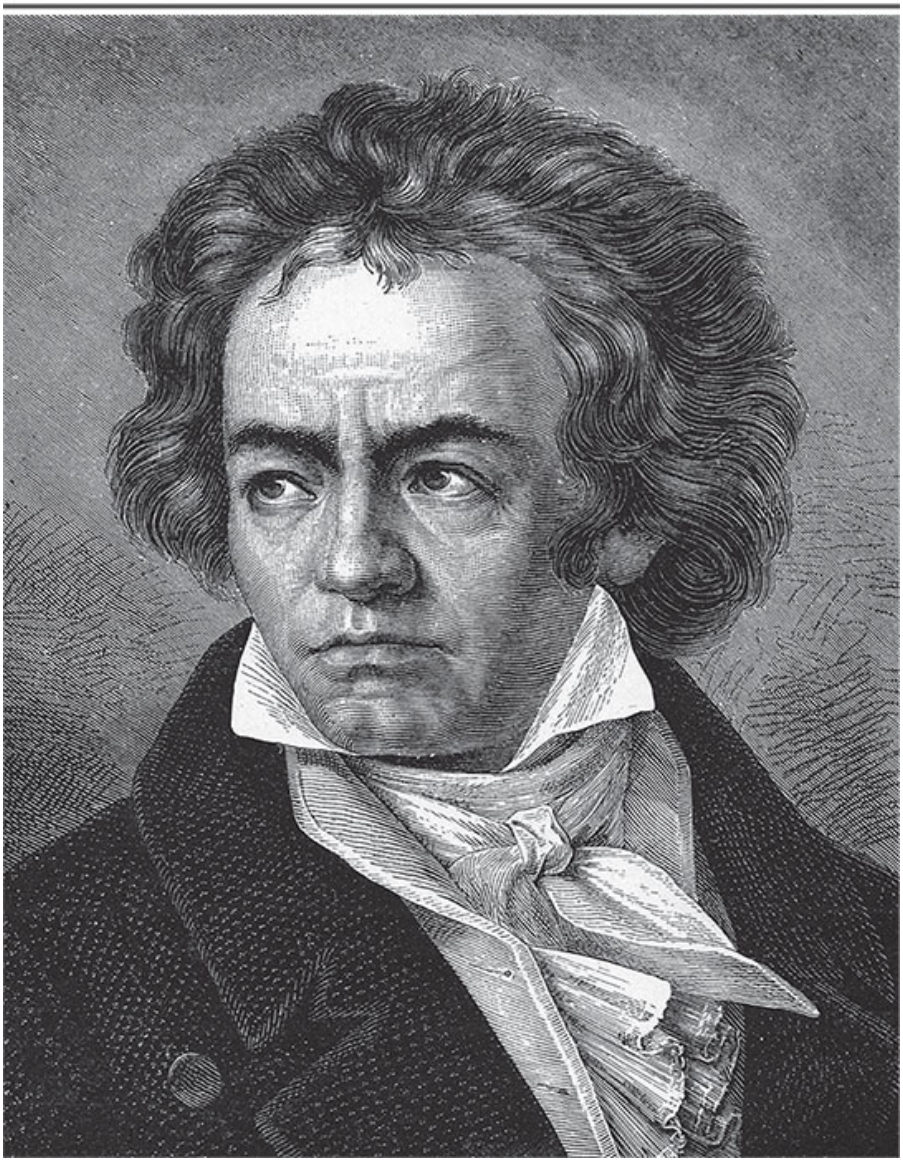
Соната «Quasi una Fantasia» посвящена графине Джульетте Гвиччарди, имя которой тесно связано с этим полным волнения временем его жизни. Вот что он пишет Вегелеру.

«Теперь мне живется несколько приятнее, так как я снова между людьми. Ты не поверишь, как печально, как одиноко проводил я жизнь последние два года; как привидение, стояла передо мною всюду моя глухота; я бежал от людей, должен был, против своей натуры, сделаться мизантропом. Благотворную перемену во мне произвела милая, очаровательная девушка, которая меня любит и которую я люблю. После двух лет наступили опять блаженные минуты, и я первый раз чувствую, что женитьба могла бы сделать меня счастливым; теперь, конечно, я не мог бы жениться, мне еще нужно хорошенько потрепаться!»

Эта «милая, очаровательная девушка» и была графиня Джульетта Гвиччарди, об отношениях которой с Бетховеном существует целая литература самого фантастического свойства. К сожалению, об этом эпизоде, принесшем ему несколько светлых мгновений извне, в действительности известно так мало, что он, как почти все подобные эпизоды в жизни уединенного, необщительного Бетховена, остается почти совершенно невыясненным. Известно только, что Джульетта некоторое время училась у него, причем он, по ее собственному признанию, был непомерно строг и вспыльчив и никогда не хотел брать платы за уроки. Она возбудила сильную любовь в своем страстном учителе, который некоторое время мечтал о браке с нею, но девушка вскоре вышла замуж за графа Венцеля Галленберга. Этим и ограничиваются все сведения; остальное покрыто непроницаемой тайной. Отчего брак Джульетты с Бетховеном не

состоялся? Можно думать, что он сам, может быть после долгой борьбы с собою, отказался от этого счастья. По крайней мере в том же письме, где он говорит о своей любви, он сам решительно указывает на невозможность этого брака для себя, так как ему нужно еще «хорошенько потрепаться». А когда через 20 лет ему пришлось вспомнить об этом эпизоде, он так же решительно, но более определенно говорит: «Если бы я отдал на такую жизнь свои силы, то что же осталось бы для более высокого, лучшего?» Впрочем, многие биографы утверждают, что он серьезно добивался руки Джульетты, но что их соединению воспротивились родители девушки, побоявшиеся вверить судьбу единственной дочери необеспеченному, странному, глохнувшему музыканту. Как бы то ни было, графиня Гвиччарди не вышла замуж за Бетховена; он остался один и снова вернулся к своей жизни «среди нот». Накануне свадьбы любимой девушки он говорил другу своему, художнику Макко: «Пишите картины – я буду писать ноты; и так мы будем жить вечно? Да, может быть, вечно!»

К описываемому времени переселились в Вену братья Бетховена, а также Стефан фон Брейнинг. С одной стороны, присутствие братьев, в особенности старшего, занимавшего должность кассира в одном правительственном учреждении, сняло с Бетховена часть мелочных забот, главным образом по переговорам с издателями, а близость друга детства доставляла ему много приятных часов; но, с другой стороны, абсолютное непонимание братьями своего великого брата и непомерные раздражительность и вспыльчивость последнего, сильно усилившиеся за эти полные волнения и борьбы годы, вызывали массу ссор и неприятностей, которые иногда надолго портили отношения. С братьями ссоры доходили нередко до драки, а с Брейнингом отношения были совсем прерваны на некоторое время. Стефан пишет Вегелеру: «Вы не поверите, какое неописуемое, ужасное впечатление произвела на него усиливающаяся глухота. Представьте себе сознание своего несчастия при его вспыльчивом характере; при этом скрытность, недоверие даже к лучшим друзьям, во многом страшная нерешительность. Большею частью, за исключением тех случаев, когда в нем проявляется непосредственное чувство, быть с ним – истинное мучение, и нужно все время держать себя в руках».



ПОРТРЕТ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА. АВГУСТ КЛЕБЕР

Несмотря на то что Бетховен всегда старался с избытком загладить то, что он делал в припадке раздражения, так что всякие недоразумения скоро улаживались, он все же всегда мучился еще долго после этого. Среди родных и друзей он чувствовал себя еще более одиноким, подозревая их в затаенном недоброжелательстве к себе за доставляемые неприятные часы. Впрочем, по отношению к братьям он почти не ошибался, хотя именно во всех недоразумениях с ними вина менее всего лежит на нем. Он не выдержал и весною уехал из Вены в уединенную,

пустынную деревню Гейлигенштадт, почти ни с кем не виделся и чувствовал себя в одиночестве среди природы очень хорошо. Но после лета, проведенного в непрерывной работе (Бетховен кончал упомянутую выше Вторую симфонию), осенью им овладели припадки страшного отчаяния, и мысль о смерти стала преследовать его неотступно. Здесь он написал тот трогательный по своей искренней простоте документ, который известен как «Гейлигенштадтское завещание». Он написан 6 и 10 октября 1802 года и адресован братьям.

«О люди, вы, считающие меня бессердечным, упрямым, эгоистичным, – о, как вы несправедливы ко мне! Вы не знаете сокровенной причины того, что вам только кажется! С самого раннего детства мое сердце было склонно к нежному чувству любви и доброжелательству; но подумайте, что уже шесть лет я страдаю неизлечимым недугом, доведенным неумелыми врачами до ужасной степени; и я, из года в год обманываемый в надежде на выздоровление, должен был примириться с мыслью о тяжелом недуге, излечение которого, вероятно, невозможно. При моем горячем, живом темпераменте, при моей любви к общению с людьми, я должен был рано уединиться, проводить мою жизнь одиноко… Для меня не существует отдыха среди людей, ни общения с ними, ни дружеских бесед. Я должен жить как изгнанник. Если иногда, увлеченный моей врожденной общительностью, я поддавался искушению, то какое унижение испытывал я, когда кто-нибудь рядом со мною слышал издали флейту, а я не слышал!.. Такие случаи повергали меня в страшное отчаяние, и мысль покончить с собою нередко приходила в голову. Только искусство удержало меня от этого; мне казалось, что я не имею права умереть, пока не совершу всего, к чему я чувствую себя призванным… И я решил ждать, пока неумолимым паркам угодно будет порвать нить моей жизни… Я на все готов; на 28-м году я должен был сделаться философом. Это не так легко, а для художника труднее, чем для кого-нибудь. О божество, ты видишь мою душу, ты знаешь ее, знаешь, сколько в ней любви к людям и стремления делать добро.

О люди, если вы когда-нибудь это прочтете, то вспомните, что были несправедливы ко мне; и пусть всякий, кто несчастен, утешится тем, что есть ему подобный, который, вопреки всем препятствиям, сделал все, что только мог, чтобы быть принятым в число достойных художников и людей. Вы же, мои братья, когда я умру, попросите профессора Шмидта[13]*, чтобы он описал мою болезнь, и приложите к описанию ее этот листок, чтобы по крайней мере после моей смерти люди, насколько возможно,*

помирились со мною. Вместе с тем я объявляю вас наследниками моего маленького состояния (если его можно назвать так); разделите его по совести, живите в мире и помогайте друг другу; все, в чем вы грешны передо мною, как вы знаете, вам давно прощено… И если это неизбежно, – с радостью иду я навстречу смерти; если она придет прежде, чем я успею развернуть все мои способности в искусстве, то она все-таки, несмотря на мою жестокую судьбу, придет для меня слишком рано; я хотел бы, чтобы она пришла позднее. Но и тогда я буду доволен. Разве она не избавит меня от бесконечного, невыносимого недуга? Приходи, когда хочешь, смерть, я храбро иду тебе навстречу…

Даже то великое мужество, которое оживляло меня в чудные летние дни, исчезло. О провидение! Дай мне один день чистой радости, – так давно уже мне чужд всякий отзвук ее. Когда же, о божество, мне дано будет опять почувствовать ее в храме природы и человечества? Никогда? Нет, это было бы слишком жестоко!»

Это был последний взрыв отчаяния; вскоре наступила реакция; с этого момента у Бетховена не осталось и следа его уныния и тоски.

Зимой мы находим его бодрым и деятельно занятым подготовкой к большой «академии», в которой, кроме обеих симфоний и Третьего концерта, исполнялась написанная несколько раньше оратория «Христос на Масличной горе». Эта «академия» стоила очень многих хлопот, и при устройстве ее Бетховену деятельно помогали его друзья Рис, Цмескаль и Лихновский.

Вот что вспоминает Зейфрид по поводу этого концерта:

«Во время исполнения своего концерта с оркестром Бетховен попросил меня переворачивать ему страницы; но – праведное небо! – это было легче сказать, чем исполнить; я увидал почти совершенно пустые листы нотной бумаги; только там и сям было нацарапано несколько долженствующих служить ему путеводною нитью иероглифов. Он играл всю партию наизусть, ибо, как это у него почти всегда бывало, она была еще не написана. Таким образом, он должен был делать мне незаметный кивок всякий раз, когда кончал какой-нибудь из таких невидимых пассажей, и мой нескрываемый ужас пропустить этот решительный момент доставлял ему неописуемое удовольствие; после концерта, во время скромного ужина, он все еще продолжал покатываться со смеху».

Хотя публика и критика отнеслись довольно сдержанно к этой «академии», но в материальном отношении результаты ее

были блестящи: она дала Бетховену около 1800 гульденов.

В эту же зиму он сочинил для первоклассного скрипача-мулата Бреджтоуэра блестящую, полную страсти и поэзии скрипичную сонату, написанную, как гласила сделанная его рукой надпись на заглавном листе, «в концертном стиле». Вскоре, поссорившись с Бреджтоуэром, Бетховен посвятил эту сонату известному скрипачу Рудольфу Крейцеру, и с тех пор она известна как Крейцерова соната.

Частые публичные концерты оказали влияние на характер произведений, начатых в это время: сонаты ор. 53 и ор. 54 развивают неслыханную фортепианную технику и демонстрируют совершенно новые звуковые эффекты.

Следующий, 1804 год составляет эпоху не только в жизни Бетховена, но и в истории искусства. Это год, в который была окончена его Героическая симфония, открывающая ряд его великих произведений, совершивших полнейший переворот в области инструментальной музыки и поднявших ее значение на небывалую высоту. Это его первый подвиг.

Помимо громадного значения этой симфонии с чисто музыкальной стороны, она представляет еще больший интерес своим глубоким внутренним содержанием, которое впервые с тех пор, как существует музыка, легло в основу инструментального сочинения.

Выросший среди понятий и веяний того взволнованного времени, когда развернулась страшная, ожесточенная борьба за высшие человеческие идеалы, Бетховен всецело проникся духом этого времени. Но он сам не видел и не испытал кровавых ужасов этой великой трагедии, и, когда разбушевавшиеся страсти перенесли эту борьбу на почву личной вражды и личных интересов, обстоятельства благоприятствовали его переселению в страну, куда еле доносился грозный гул совершавшихся мировых событий; поэтому в нем осталась во всей неприкосновенной чистоте та великая идея, которая лежала в основе всего движения и которая выражается словами: «свобода, равенство и братство».

Укреплению и росту в нем этой идеи немало способствовала страстная любовь его к чтению древних и английских классиков, преимущественно Гомера, Плутарха и Шекспира; он всегда с особою любовью останавливался на выводимых ими величавых образах и видел в них достойные примеры для подражания. Если в жизни Бетховена действия и слова не всегда соответствовали идее, то это происходило только вследствие необузданности его страстной натуры; его желания и стремления были чисты и бескорыстны, симпатии его открыто распространялись на все прекрасное и великое. И там, где у него не было слабостей, где

говорила непосредственно его душа, – в искусстве эта идея должна была проявиться во всей своей грандиозной красоте. И мы увидим, что все его величайшие произведения проникнуты этой идеей и что каждое из них представляет только все более и более глубокое ее развитие. Героическая симфония – первое из таких произведений. В ней идея эта выражена в ее первоначальной, непосредственнейшей форме – в виде великой, героической силы, завоевывающей, несмотря на неизмеримые страдания, высшее благо. Непосредственность сквозит в той страстной убедительности и нетерпеливой решительности, с которой излагаются многочисленные и в высшей степени глубокие мысли этой симфонии в первой ее части, и в трогательной искренности, сопровождающей торжественный трагизм траурного марша. Остальные части симфонии, при всех их великих музыкальных достоинствах, стоят по своему внутреннему содержанию значительно ниже ее первых двух частей. Бетховен лелеял мысль об этой симфонии очень долго, более пяти лет, прежде чем приступил к ее окончательной обработке. Первый импульс к ее сочинению был дан ему возрастающей славой первого консула французской республики, молодого генерала Наполеона Бонапарта, в котором он видел героя, осуществляющего на деле его идеальные мечтания. Почти личное соперничество слышится в восклицании, вырвавшемся из груди Бетховена после известия об одной из побед Наполеона: «Жаль, что я не знаю военное искусство так же хорошо, как музыкальное, я бы его все-таки победил!» И он захотел именно для этого человека, которого он тогда сравнивал с величайшими римскими консулами, выразить на своем языке то, что, по его мнению, было их общим делом.

Когда симфония была готова, то на первой странице превосходно переписанного экземпляра, предназначенного к отсылке первому консулу, рукой автора было написано наверху гигантскими буквами: «Buonaparte», а внизу совсем мелко: «Luigi van Beethoven» – ни слова более. Но при известии о перевороте 18 мая 1804 года Бетховен пришел в страшное негодование и с восклицанием: «Так и он тоже не более как обыкновенный человек!» – подошел к столу и оторвал первую страницу.

Когда симфония вышла из печати, на ней стояло: «Simfonia eroica composta per festeggiare il sovveniro d'un gran uomo», то есть «Героическая симфония, сочиненная для прославления памяти великого человека». Она была посвящена Лобковицу. О Наполеоне он не хотел более слышать; когда известие о его смерти пришло в Вену, Бетховен только саркастически заметил, что он уже давно написал подходящую музыку для этой катастрофы, именно траурный марш в Героической симфонии.

Несмотря на величайший интерес, возбужденный этой симфонией, она при ее появлении осталась непонятою не только публикой, но и ближайшими друзьями Бетховена. При первом исполнении у князя Лобковица симфония потерпела полнейшее фиаско.

Критика отнеслась недружелюбно к этой «широкой, смелой, но дикой фантазии». Она находила в ней, несмотря на некоторые достоинства, слишком много резкостей и странностей, затрудняющих понимание сочинения и мешающих его цельности. Таково же было и мнение публики. И много прошло лет, пока было оценено и понято это первое из величайших бетховенских творений.

Тот же героический дух, который веет в третьей симфонии, вдохновлял Бетховена при создании следующего его произведения, его единственной оперы «Леонора» (или «Фиделио»). Написать оперу было его давнишним желанием. Но исполнению этого желания препятствовало, с одной стороны, отсутствие подходящего либретто, а с другой – то, что он, вынужденный зарабатывать средства к жизни своим искусством, не мог отдаться такому большому труду, не имея уверенности относительно постановки оперы на сцене. Наконец в том же году, когда окончена была «Eroica», он получил от дирекции театра «An der Wien»[14] предложение написать оперу; либретто скоро было найдено, и Бетховен с любовью и увлечением принялся за дело.

Содержание вдохновившего Бетховена либретто следующее:

Благородный испанский дворянин Флорестан находится во вражде с губернатором-деспотом Пицарро. Когда Флорестан хочет разоблачить перед министром злодеяния губернатора, Пицарро велит схватить его и бросить в тюрьму, где смелый испанец должен умереть голодной смертью. Жена Флорестана, Леонора, решает спасти его во что бы то ни стало. Ей, переодетой в мужской костюм, удается под именем Фиделио поступить в услужение к тюремщику Рокко и заслужить его доверие. Но Фиделио, к своему отчаянию, делается предметом страсти дочери Рокко, Марцелины, и возбуждает ревность в женихе ее, Жакино. Старый Рокко не прочь видеть в Фиделио зятя. Все это усложняет положение Леоноры. Но вдруг приходит весть, что сам министр находится в пути, чтобы лично осмотреть тюрьму. Пицарро решает немедленно, до приезда министра, умертвить своего пленника. Он велит Рокко вырыть могилу в самой тюрьме, и в этом деле Рокко помогает Фиделио, не зная, для кого предназначается могила. Получив от Рокко разрешение утолить голод и жажду несчастного перед его смертью, она приближается к Флорестану и тут узнает его. Для приведения в исполнение

своего зверского намерения является Пицарро, но Леонора с оружием в руках бросается между мужем и его притеснителем. В этот момент входит министр, который освобождает Флорестана и чинит суд и расправу над Пицарро. Все кончается прославлением справедливости министра и всеобщей радостью.

ПОРТРЕТ ИОСИФА II. КАРЛ ФОН ЗАЛЕС

На этот сюжет, увлекший его своей идеей, Бетховен написал музыку. Она была сочинена в течение весны и лета 1805 года, и в ноябре того же года опера в первый раз появилась на сцене. Это

первое представление состоялось при самых неблагоприятных условиях. Незадолго перед тем французская армия вступила в Вену; большинство лиц высшего круга, в том числе многие из друзей Бетховена, покинули город; в театре присутствовали почти исключительно французские офицеры; само представление прошло неудовлетворительно – оркестр восстал против композитора из-за страшной трудности исполнения его произведения. Оперу приняли с ледяной холодностью, и после трех представлений Бетховен взял обратно свою партитуру. Можно представить себе, какое впечатление произвел на него этот окончательный провал произведения, над которым он работал с такой любовью и увлечением! Он приписывал это происками и интригами своих врагов. Увлеченный симпатичной идеей, Бетховен не замечал неблагодарности сюжета, лишенного всякого единства и сценического движения. Нужен был поистине тот искренний жар, с которым композитор отнесся к своему детищу, чтобы растопить лед всех бессвязных арий, дуэтов и ансамблей, из которых склеено либретто.

Возвратившиеся в скором времени друзья, сумевшие оценить все музыкальные достоинства этой оперы, посмотрели на дело правильно и стали настаивать на необходимости некоторых переделок и сокращений. По этому поводу у князя Лихновского было целое заседание, в котором принимали участие, кроме самого Бетховена, княгиня, граф Лихновский, Стефан фон Брейнинг, капельмейстер и режиссер театра, а также некоторые певцы. Княгиня играла на фортепиано по партитуре, капельмейстер подыгрывал на скрипке, а певцы пели свои партии. Хотя друзья и были подготовлены к предстоящей буре, но они никогда не видели Бетховена в таком возбужденном состоянии, и без просьб и молений его «второй матери», княгини Лихновской, из их предприятия ничего бы не вышло. Но когда наконец общими стараниями удалось заставить его пожертвовать тремя номерами и все измученные и голодные накинулись на ужин, то не было человека счастливее и веселее Бетховена.

За переделку текста взялся Брейнинг, и Бетховен с большой охотой приступил к делу, изменив и переделав многое вновь. В исправленном виде опера имела больший успех, но все же скоро была снята со сцены.

В истории развития оперной музыки «Леонора» не имеет особого значения и по направлению ничем не отличается от опер Моцарта. Но отдельные номера ее обнаруживают такую мощь выражения и такую искреннюю, сильную драматическую жизнь, что оставляют далеко за собою произведения предшественников Бетховена. На истинно недосягаемой высоте стоит увертюра к

«Леоноре» (известная теперь под № 3), содержащая в себе весь внутренний пафос драмы и представляющая как бы самостоятельную симфоническую поэму на сюжет оперы. Через много лет Бетховен вновь принялся за свою любимую оперу; она опять овладела им всецело и опять, как мы увидим ниже, принесла ему только огорчение.

Здесь заканчивается период юношеской деятельности Бетховена; жизнь уже вылепила из него зрелого человека, а работа над двумя монументальными произведениями этого периода («Eroica» и «Leonora») позволила ему стать недосягаемым мастером в его искусстве. Эти последние годы лучше всего характеризуются выпиской, сделанной им из сочинения «Рассуждения Христиана Штурма»: «Я восхваляю Твою благость за то, что Ты испытал все средства, чтобы поднять меня к Тебе. Ты захотел дать мне почувствовать гнев Свой и посредством тяжких испытаний смирить мое гордое сердце. Ты послал мне болезнь и печаль, чтобы заставить меня постичь грехи мои. Об одном прошу Тебя, Боже: не переставай исправлять меня согласно воле Твоей».

Бетховен был мужчина небольшого роста, невзрачный, с некрасивым красным лицом, изрытым оспой. Его темные волосы вихрами падали на лоб; его одежда была отнюдь не изысканна. Он говорил на местном наречии, иногда употребляя простонародные выражения. Вообще он не обладал внешним лоском и скорее был грубоват в движениях и обхождении. Прежде чем войти в комнату, он обыкновенно сперва просовывал голову в дверь, чтоб убедиться, нет ли в ней кого-нибудь, кто ему не по душе.

Обыкновенно серьезный, Бетховен иногда делался неудержимо веселым, насмешливым и даже язвительным. С другой стороны, он был искренен, как дитя, и до того правдив, что нередко заходил слишком далеко. Он никогда не льстил и этим нажил себе много врагов.

В своих движениях он был неловок и неповоротлив. Редко он брал что-нибудь в руки, чтобы не уронить и не разбить. Часто ему случалось ронять чернильницу с конторки, на которой он писал, на стоящее рядом фортепиано; все было у него опрокинуто, запачкано, разбросано. «Как он ухитрялся сам бриться, – рассказывает Рис, – остается непонятным, если даже принять во внимание бесчисленные порезы на его щеках». Он никогда не мог выучиться танцевать в такт.

В молодые годы он одевался элегантно и держался в обществе светским человеком, но с течением времени перестал заботиться о своем костюме и нередко доходил до неряшливости.

С рассвета и до полудня время Бетховена было посвящено

механической письменной работе, остаток же дня уходил на размышление и приведение в порядок задуманного. После обеда он срывался с места и совершал свою обыкновенную прогулку, то есть как одержимый обегал раза два вокруг всего города. Он никогда не выходил на улицу без нотной записной книжки – это было его правилом, причем он пародировал слова Жанны д'Арк: «Я не могу явиться без моего знамени».

В его комнате царствовал неописуемый беспорядок. Книги и ноты бывали разбросаны по углам, здесь стояла холодная закуска, там – закупоренные или пустые бутылки, на пульте были наброски нового квартета, на столе – остатки завтрака, на фортепиано – только что намеченная новая симфония, на полу – письма, деловые и от друзей; и несмотря на это великий человек любил с красноречием Цицерона прославлять при всяком удобном случае свою аккуратность и любовь к порядку. Только когда часами, днями, а иногда и неделями приходилось искать что-нибудь нужное, начинались уже совсем другие речи и все сваливалось на окружающих. «Да, да, – слышались его жалобы, – это несчастье! Ничто не может остаться на том месте, куда я положил; все без меня перекладывают, все мне делают назло, о люди, люди!» Прислуга знала добродушного ворчуна: ему давали наворчаться вдоволь, и через несколько минут все забывалось, пока снова не повторялась подобная же сцена.

Бетховен не придавал никакого значения своим рукописям: они валялись вместе с другими нотами на полу или в соседней комнате. Друзья часто приводили в порядок его ноты, но когда Бетховен что-нибудь искал, то все снова разлеталось во все стороны. «Их легко было и украсть, и выпросить у него – он не задумываясь отдал бы», – говорит Рис.

Великий человек не имел никакого понятия о деньгах, отчего, при его врожденной подозрительности, происходили частые недоразумения и он, не задумываясь, называл людей обманщиками; с прислугой это кончалось благополучно – даванием «на водку». Его странности и рассеянность стали скоро известны во всех посещаемых им трактирах, и его не тревожили, даже если он забывал расплачиваться.

Бетховен был до крайности вспыльчив. Раз во время обеда в трактире кельнер ошибкой дал ему не то кушанье. Бетховен сделал ему замечание – кельнер позволил себе грубо ответить, и в ту же секунду все блюдо, полное соусу, полетело кельнеру на голову, у кельнера в руках было еще несколько блюд, так что он не мог защищаться. Оба они начали кричать и браниться, между тем как окружающие не могли удержаться от смеха. Наконец сам Бетховен не выдержал и разразился громким хохотом, взглянув

на кельнера, которому среди брани приходилось облизывать струившийся по всему лицу соус, причем он строил уморительные гримасы.

В дирижерстве Бетховен далеко не мог считаться образцом, и оркестр должен был постоянно находиться настороже, чтобы не сбиться, так как все внимание капельмейстера было исключительно обращено на исполняемое сочинение и он усиленно старался разными телодвижениями передать оркестру свои желания относительно характера произведения; при diminuendo он делался все меньше и меньше, а при pianissimo скрывался совершенно под пультом; во время crescendo он постепенно вырастал, как бы из-под земли, а при fortissimo весь вытягивался, делался почти великаном и так широко и мерно размахивал руками, точно хотел улететь. Он не принадлежал к числу тех упрямых композиторов, которым ни один оркестр в мире не может угодить, и иногда бывал слишком снисходителен. Когда он замечал, что оркестр проникался его идеями, одушевлялся и играл с увлечением, то лицо его просветлялось, в глазах выражалось удовольствие, губы складывались в приветливую улыбку и раздавалось громовое «браво!». Если иногда, в особенности в скерцо его симфоний, при неожиданной перемене счета оркестр расходился, то он обнаруживал детскую радость и разражался громким хохотом. «Я это так и знал, – восклицал он. – Я уже заранее предвкушал удовольствие выбить из седла таких опытных наездников».

Бетховен чрезвычайно неохотно фантазировал в обществе. Он часто жаловался Вегелеру, как его расстраивает такое, по его выражению, «рабское занятие», и Вегелер сообщает, к каким хитростям ему случалось прибегать, чтоб принудить Бетховена к игре.

«Я старался успокоить его и рассеять разговором; когда я достигал этого, то умолкал и садился на стул перед письменным столом, а Бетховен принужден был, если хотел продолжать разговаривать, сесть на стул у фортепиано. Скоро он, сидя вполоборота, брал одной рукой два-три аккорда, и постепенно из них развивались чудные мелодии. О, как я жалел, что не мог их увековечить. Я ставил иногда перед ним, как бы без умысла, нотную бумагу, чтоб иметь его манускрипт; он исписывал ее, но затем складывал и прятал к себе. Про его игру я не смел ничего говорить или говорил очень мало, как бы мимоходом. Он уходил тогда совсем в другом настроении и возвращался ко мне охотно. Но его отношение к игре в обществе оставалось прежним и было нередко источником разлада с его друзьями и покровителями».

Вот что передает ученица Бетховена, баронесса Эртман:

«Когда у меня умер последний ребенок, Бетховен долгое время не мог решиться прийти к нам. Наконец однажды он позвал меня к себе; когда я вошла, он сел за фортепиано и сказал только: „Мы будем говорить с вами музыкой“, после чего стал играть. Он все мне сказал, и я ушла от него облегченная».

Раз на одном музыкальном вечере исполнялся его квинтет с духовыми инструментами. В последнем allegro перед повторением темы встречались ферматы (остановки). Во время одной из них Бетховен начал внезапно фантазировать. Другие исполнители были в самом забавном положении; ежеминутно ожидая своих вступлений, они беспрестанно подносили инструменты к губам, затем опускали их. Наконец Бетховен был удовлетворен и снова перешел к последней части. Все общество было совершенно очаровано.

Бетховен также очень не любил упражняться, когда знал, что его слушают. Одно время он жил в доме, часть которого занимала семья венского адвоката, причем у них был общий вход. Жена адвоката часто подолгу простаивала у двери Бетховена, слушая его игру. Раз он неожиданно отпер дверь и очутился с ней лицом к лицу. С тех пор он больше не играл. Дама, узнав только теперь о его щепетильности в этом отношении, извинялась перед ним и даже устроила другой вход к себе в квартиру. Все было напрасно. Бетховен больше не играл.

Свои сочинения он исполнял очень своенравно. Иногда играл не совсем точно, прибавляя ноты и украшения; вообще в его исполнении было много жизни и выражения. Но так как у него никогда недоставало терпения разучивать, то исполнение зависело от случая и его расположения; в певучих вещах и adagio он был неподражаем.

Во время одной из прогулок с Бетховеном Рис завел речь о не дозволенном теорией музыки последовании двух чистых квинт, попадающемся в одном из его квартетов. Бетховен спросил: «Кто же их запрещает?» – «Все теоретики», – отвечал Рис. «Ну, так я их разрешаю», – возразил Бетховен.

Когда ему однажды сказали, что он единственный человек, не написавший ничего малозначащего или слабого, Бетховен воскликнул: «Да как же, черт возьми! Многое я взял бы охотно назад, если б мог!» Сочиняя, он часто присаживался за фортепиано и при этом пел. Голос его был ужасен. В Вене Бетховен брал уроки игры на скрипке и даже исполнял свои сонаты, причем в своем увлечении часто не замечал, когда играл фальшиво.

Интересна встреча Бетховена с известным в то время виртуозом, пианистом Штейбельтом. Штейбельт, приехав в Вену,

встретился впервые с Бетховеном на одном вечере, где Бетховен играл свое Трио B-dur, op. 11. Штейбельт слушал игру Бетховена небрежно и обошелся с ним свысока; затем он сыграл квинтет своего сочинения и произвел фурор разными техническими фокусами. Бетховена нельзя было заставить более играть.

Через неделю он снова встретился со Штейбельтом на музыкальном вечере. Штейбельт после нескольких вещей, сыгранных им с успехом, начал импровизировать на тему (с вариациями) из бетховенского трио. Импровизация была, видимо, заучена и подготовлена. Это вывело Бетховена из себя. Теперь он должен был фантазировать. Он направился своей неуклюжей походкой к фортепиано, мимоходом взял ноты для виолончели из квинтета Штейбельта, поставил их перед собою вверх ногами и одним пальцем пробарабанил себе оттуда несколько нот в виде темы. Задетый за живое и возбужденный, он фантазировал так чудесно, что Штейбельт еще до конца его игры оставил залу. Больше они не встречались, и Штейбельт, когда его приглашали куда-либо, ставил даже условием, чтобы не было Бетховена.

Глава V. Пятая и шестая (пасторальная) симфонии

Четвертая симфония. – Другие сочинения. – Материальное положение. – Письма к «бессмертной возлюбленной». – Графиня Тереза Брунсвик. – Пятая симфония. – Шестая (Пасторальная) симфония. – «Академия». – Приглашение короля Вестфальского. – Пожизненная рента. – Мечты о семейной жизни. – Тереза Мальфати. – Седьмая симфония. – Беттина Брентано. – Свидание с Гете. – Восьмая симфония. – Амалия Зебальд. – Настроение

Период творческой деятельности Бетховена, открывшийся Героической симфонией, поражает не только величием созданных в это время творений, но и удивительной многочисленностью их; ни напряженная работа, ни внутренняя борьба, ни житейские невзгоды не только не действовали угнетающе на его творческую силу, но, напротив, усиливали ее проявление.

После бесконечных хлопот и неприятностей с «Фиделио», летом, во время пребывания в имении друга своего графа Брунсвика, Бетховен создал свою светлую, по выражению Шумана «гречески стройную», Четвертую симфонию, в которой он как бы отдыхает от пережитых бурь и где эти бури являются лишь далеким воспоминанием.

Здесь же была написана представляющая полный контраст с Четвертой симфонией знаменитая страстно-возбужденная фортепианная соната ор. 57, известная под названием «Appassionata», которая по выразительности и единству настроения имеет мало себе подобных. Бетховен долгое время считал ее лучшей из своих сонат. Она посвящена графу Брунсвику.

В этом же году сочинены знаменитые «квартеты Разумовского» (с русскими темами), в которых с удивительной простотой изложения соединена неизмеримая глубина содержания.

Может быть, ни одно произведение Бетховена не имело при своем появлении такого холодного приема, как эти теперь столь популярные квартеты. Когда Шупанциг в первый раз играл их, то все смеялись, думая, что это шутка. На музыкальном вечере у фельдмаршала графа Салтыкова в Москве знаменитый виолончелист Бернгардт Ромберг, схватив партию виолончели этих квартетов, бросил ее на пол и стал топтать ногами как недостойную мистификацию. Также и в Петербурге, на вечере у

тайного советника Львова (отца автора русского народного гимна), исполнение квартетов вызвало только неудержимый смех у многочисленной блестящей публики. Критика отнеслась к квартетам тоже недружелюбно, как и к Четвертой симфонии, про которую писали, что она может понравиться «только самым яростным, слепым поклонникам Бетховена», таким, «которые найдут гениальным, если он разольет чернильницу на лист нотной бумаги».

Но мы уже видели, что Бетховена не могли смутить ни нападки критики, ни холодный прием публики. Он и теперь продолжал творить с твердым сознанием своей цели. За названными сочинениями вскоре последовали энергическая увертюра к трагедии Коллина «Кориолан», про которую современники говорили, что Бетховен изобразил в ней самого себя, первая месса (C-dur), третья увертюра к «Леоноре» (помеченная впоследствии ор. 138 и написанная для предполагавшейся, но расстроившейся постановки его оперы в Праге) и, наконец, Пятая симфония. Все это (не считая еще нескольких более мелких вещей) было окончено в течение одного года (1807), исполненного всевозможных волнений, надежд и разочарований.

Неопределенность материального положения Бетховена, полная зависимость его в этом отношении от продажи своих сочинений были для него всегда очень тягостны. Совершенно не знавший цены деньгам, витавший всегда в высших сферах, при необузданности и непостоянстве своих желаний, он тратил гораздо больше, чем получал, и должен был подчас обращаться за помощью к друзьям. Нередко он обращался и к братьям; но у него с ними по этому поводу происходили такие безобразные сцены, что Бетховен иногда надолго прекращал с ними всякие сношения. Теперь, когда усиливающаяся глухота сделала почти невозможным преподавание, ему приходилось особенно плохо, и он стал усиленно искать какого-нибудь постоянного места или большой работы, способной поправить его дела. Неуспех оперы «Фиделио», обманувшей его надежды и с материальной стороны, не смутил Бетховена, и мечта написать оперу не покидала его. Он все искал подходящее либретто и даже начал писать оперу «Макбет». Воспользовавшись переменой дирекции в театре, он обратился туда с предложением принять его на службу, причем за 2400 флоринов и бенефис обязывался ежегодно представлять одну новую большую оперу, одну малую оперу и все случайные пьесы, которые понадобятся. Предложение его не было принято.

Это несколько охладило его оперный пыл, и он с удовольствием принял заказ князя Эстергази написать для него

мессу (обедню). Месса была исполнена во время торжественного богослужения во дворце князя и – не понравилась. Когда после окончания исполнения Бетховен подошел к князю, то этот последний встретил его восклицанием: «Но, дорогой Бетховен, что вы такое там опять написали?» Впечатление, произведенное на композитора этими ироническими словами, усилилось насмешливой улыбкой стоявшего рядом княжеского капельмейстера, известного Гуммеля (заменившего престарелого Гайдна). Это обстоятельство послужило поводом к долголетней вражде между Бетховеном и Гуммелем. О князе Эстергази Бетховен с тех пор не хотел и слышать.

Масса договоров с издателями, приведение в порядок для печати разных мелких пьес и аранжировка некоторых сочинений прежних лет указывают на то, что Бетховен в это время заботился об обеспечении своего материального положения.

На первый взгляд такие «земные заботы» представляются совершенно несовместимыми с характером Бетховена, простого и невзыскательного во всем, что касалось потребностей его повседневной жизни. Но мы имеем объяснение этого кажущегося противоречия. Бетховен любил, был любим и надеялся на то, что всегда составляло его заветную мечту, – на семейное счастье.

После его смерти в секретном ящике его стола были найдены письма, относящиеся к этому времени и известные под названием писем «к бессмертной возлюбленной».

«Утром 6 июля.

Мой ангел, мое все, мое я, только несколько слов, и то карандашом (твоим!)… Зачем этот глухой ропот там, где говорит необходимость! Разве может существовать наша любовь иначе, как при отречении, при ограничении наших желаний? Разве ты можешь изменить то, что ты не всецело моя и я не весь твой? О Боже! Взгляни на чудную природу и успокой свой дух относительно неизбежного. Любовь требует всего и требует по праву, так и ты по отношению ко мне, и я в отношении тебя, – только ты так легко забываешь, что я должен жить для себя и тебя… Будь мы навсегда вместе, ты так же мало, как и я, чувствовала бы эту печаль. Я надеюсь, что мы скоро увидимся… И сегодня я не могу сказать, какие размышления приходили мне в голову в эти дни относительно моей жизни. Если бы мое сердце находилось возле твоего, их бы, конечно, не было. Моя душа полна желанием сказать тебе многое. Ах, бывают минуты, когда я нахожу, что слова – ничто. Ободрись, оставайся моим верным, единственным сокровищем, мое все, как я для тебя! А что нам суждено и что должно быть, то ниспошлют боги. Твой верный

Людвиг.

6 июля вечером.

Ты страдаешь, мое самое дорогое существо… Ах, где я – там и ты со мной! Вместе мы достигнем того, что соединимся навсегда. Что за жизнь так, без тебя!!! Меня преследуют люди своею добротою, которую я так же мало желаю заслужить, как и заслуживаю. Унижение человека перед человеком причиняет мне боль, и когда я рассматриваю себя в связи с мирозданием, – что я и что тот, которого называют Всевышним?.. Как бы ты меня ни любила – все же я люблю тебя сильнее, – не скрывайся никогда от меня, – покойной ночи. Ах Боже, так близко! Так далеко! Разве не небо – наша любовь? Но она так же незыблема, как свод небесный!

7 июля.

Доброго утра! Еще в постели мои мысли несутся к тебе, моя бессмертная возлюбленная, – то радостные, то грустные в ожидании, услышит ли нас судьба. Жить я могу только с тобой – или совсем не жить. Да, я решил блуждать вдали от тебя, пока не буду в состоянии кинуться к тебе в объятия, назвать тебя совсем моею и вознестись вместе с тобою в царство духов. Да, к несчастью, это должно быть так! Ты себя сдержишь, ты знаешь мою верность тебе, – никогда не может другая овладеть моим сердцем, никогда, никогда! О Боже, почему надо бежать того, что так любишь? Но это неизбежно, – жизнь моя теперь полна забот. Твоя любовь делает меня счастливым и несчастным в одно и то же время. В мои годы я нуждаюсь в некотором однообразии, в ровности жизни; может ли это быть теперь, при наших отношениях? Будь покойна; только смотря покойно вперед, мы можем достигнуть нашей цели – быть вместе. Вчера, сегодня – как страстно, со слезами, я рвался к тебе, тебе, тебе, – моя жизнь, мое все! До свиданья! – О, люби меня, никогда не сомневайся в верном сердце твоего Л. Вечно твой, вечно моя, вечно вместе».

ПОРТРЕТ КНЯЗЯ-АРХИЕПИСКОПА ЗАЛЬЦБУРГСКОГО, ГРАФА ИЕРОНИМА ФОН КОЛЛОРЕДО. ИОГАНН ГРЕЙТЕР

Кому были написаны эти письма? Вместе с ними, в том же потайном ящике, нашли портрет сестры графа Брунсвика, Терезы, с надписью: «Редкому гению, великому художнику, хорошему

человеку от Т.Б.». Есть основание предполагать, что Тереза Брунсвик и есть «бессмертная возлюбленная» Бетховена. Рассказывают, что они очень сильно любили друг друга, были даже, с согласия брата, но тайно от всех других, обручены; однако брак их впоследствии, по неизвестным причинам, расстроился. Ей посвящена соната Fis-dur op. 78, которую Бетховен очень высоко ставил, а брату ее – «Appassionata» op. 57.

Письма к «бессмертной возлюбленной» ясно отражают душевное состояние Бетховена и подъем его духа. В этих страстных, возбужденных строках сказался весь он; вся нежность его любящей души, вся его несокрушимая мощь в борьбе с судьбою, вся его мужественная покорность перед неизбежным.

В этом состоянии его духа должны мы искать объяснение написанной им в это время Пятой симфонии. Эта изумительная симфония, которая по замыслу и исполнению не имеет себе равных, является его вторым подвигом. «Так судьба стучит в дверь», – говорил Бетховен про начало первой части, и в ней мы видим, как смело он ответил на этот «стук» судьбы и как героически вступил с нею в борьбу. «Я сам схвачу судьбу за глотку, – ясно слышится в этой первой части, – ей не удастся совсем согнуть меня». И судьба не побеждает его, но он сам смиряется перед неизбежным (вторая часть). И это смирение пробуждает в нем новые силы, желание самому бросить вызов судьбе, идти к своей цели в ясном сознании всех страданий, которые поставит на пути это роковое «неизбежное»; начинается новая борьба, уже не с судьбою, а с самим собой, со своими страстями и эгоистическими желаниями, для которых ведь только и страшна «судьба» (третья часть)… И вот когда кажется, что он совершенно изнемог в этой ужасной борьбе, что все погибло, а жизнь глухо бьется где-то глубоко, – вдруг раздается эта неслыханная дотоле восторженная победная песнь, песнь торжества над судьбой и самим собой (финал). Мы знаем, что первые наброски этой симфонии были сделаны в Гейлигенштадте в то время, когда Бетховен писал свое завещание. Он снова поселился в этом сделавшемся ему дорогим после перенесенной борьбы и одержанной победы месте и здесь окончил свою симфонию. Теперь он вновь, но будучи зрелым человеком, переживал то, что пережил тогда юношей. И если прежде, в избытке молодых сил, ему казалось, что он завоюет весь мир, то теперь, когда жизнь сделала его мужчиной, он стал смотреть на нее бесконечно глубже. Но его «идея», его «мораль» осталась та же: величайшее проявление человеческого духа, находящего в отречении высшую свободу. Эта «идея» не оставляет более Бетховена; она освещает мирным, кротким сиянием тот мрак,

который понемногу начинает окружать его личное существование; она вызывает к жизни его последующие – совершенно новые, как бы проникнутые этим сиянием – творения.

За Пятой симфонией вскоре следует Шестая, Пасторальная, написанная в том же любимом им Гейлигенштадте. Это песнь его любви к природе, которая в одинокой жизни Бетховена была ему и матерью, и сестрой, и возлюбленной. Он страстно любил ее и умел понимать ее жизнь; она давала мир его беспокойной душе в неустанной борьбе с жизнью. «Здесь, – говорил он впоследствии, гуляя с другом по Гейлигенштадту, – я сочинял мою Пасторальную симфонию, и овсянки, перепелки, соловьи и кукушки мне помогали!»[15] Эпиграфом к этой симфонии могли бы служить его слова из письма к «бессмертной возлюбленной»: «Взгляни на чудную природу и успокой твой дух относительно неизбежного».

В Пасторальной симфонии Бетховен единственный раз точно обозначил не только содержание целого, но и содержание каждой отдельной части. Сама симфония была сначала названа так: «Воспоминания о жизни в деревне»; отдельные части ее следующие: 1. «Радостные ощущения при приезде в деревню»; 2. «Сцена у ручья»; 3. «Веселая жизнь поселян»; 4. «Буря. Гроза»; 5. «Пастушеское пение (радостные и благодарные чувства после грозы)». Чтобы устранить всякое сомнение в том, что эта симфония не есть описательная, так называемая программная музыка, Бетховен счел нужным пометить на партитуре: «Более выражение ощущений, чем описание».

Эти две симфонии были исполнены впервые, вместе с другими написанными Бетховеном в это время сочинениями, в большой «академии», данной им в театре «An der Wien». Едва ли в музыкальной летописи найдется еще подобный концерт, составленный исключительно из новых, не игранных – и каких! – произведений одного композитора.

Кроме Пятой и Шестой симфоний к этому же времени относятся: Трио, посвященное графине Марии Эрдеди, которую он называл своим «духовником», Струнный квартет, Соната для фортепиано (Sonate caracteristique: les adieux, l'absence et le retour[16], Пятый фортепианный концерт (последние два сочинения посвящены ученику Бетховена, эрцгерцогу Рудольфу) и так далее, а несколько позднее появилась музыка к «Эгмонту» Гете. Если принять во внимание качество, количество, разнообразие, величину и оригинальность относящихся к этому периоду сочинений, то творческая мощь Бетховена покажется невообразимой.

Между тем материальное положение Бетховена внезапно

изменилось и сделалось более прочным. Он получил предложение занять место придворного капельмейстера у короля Вестфальского Жерома Бонапарта. Бетховен почти совершенно уже согласился, но его покровители не могли допустить этого. Трое из них: эрцгерцог Рудольф (ученик Бетховена) и князья Лобковиц и Кинский – назначили ему пожизненную ренту в восемь тысяч гульденов, под условием, чтобы он не покидал Вены.

Это обстоятельство повлияло благотворно на настроение композитора, и он стал чаще показываться в обществе. К этому времени относятся несколько новых знакомств: с семейством Мальфати, с красавицей Беттиной Брентано и с другими. Упрочив свое материальное положение, Бетховен стал все сильнее и сильнее мечтать о семейном счастье и даже сделал предложение Терезе Мальфати, про которую говорил, что «хотя она ветреница и смотрит на жизнь легко, но чутка ко всему хорошему и прекрасному и обладает хорошим музыкальным талантом».

Трогательно видеть нежную, безграничную любовь сорокалетнего, покрытого славой художника к молодой, прекрасной Терезе; он беспрестанно о ней вспоминает, посылает ей свои произведения, а также сочинения Гете и Шекспира, и везде, где может, оказывает ей внимание; даже маленькая собачка Терезы пользуется его особым покровительством и однажды удостаивается чести ужинать вдвоем с Бетховеном и провести ночь в его комнате. Он сам чувствовал некоторую ненормальность своих отношений к Терезе, когда писал Цмескалю: «Не напоминает ли вам мое настоящее положение Геркулеса у Омфалы? Не называйте меня никогда больше великим человеком, – я никогда не чувствовал так ясно всю силу – или слабость – человеческой природы, как теперь!»

Тем не менее отказ Терезы произвел на него очень сильное впечатление.

«Итак, я опять, – пишет он, – должен искать точку опоры в самом себе; извне для меня нет ничего. Нет, ничего, кроме ран, не давала мне дружба и подобные ей чувства. Да будет так. Для тебя, бедный Бетховен, нет внешнего счастья, ты должен все сам себе создавать, и только в твоем идеальном мире найдешь ты радость».

Но несмотря на это, отношения с семьею Мальфати и с самой Терезой (впоследствии баронессой Дросдик) остались наилучшими. С братом Терезы, доктором Мальфати, Бетховен одно время был очень дружен; но Мальфати по самостоятельности взглядов и упрямству не уступал великому композитору, и они скоро поссорились «на всю жизнь»;

примирение состоялось за несколько дней до смерти Бетховена.

Несмотря на все эти житейские треволнения, Бетховен продолжал усердно работать, как он выражался, «больше для смерти, чем для бессмертия». Вскоре появилась Седьмая симфония ор. 92, навеянная наступившими политическими событиями, тем подъемом народного духа, который выразился во всеобщем движении против непомерных завоевательных стремлений Наполеона. Конский топот, развевающиеся знамена, звуки труб – бодрое проявление сил того времени – натолкнули Бетховена на идею живописной картины, изображенной в Седьмой симфонии.

Последовавшее вскоре за этой симфонией сочинение, «Quartette serioso», характеризирует личное душевное состояние Бетховена. Глухой гром символизирует его страшную внутреннюю работу, но в финале дух его парит высоко над всей «суетой земною». К этому же времени относится героическое, исполненное силы и порыва Трио ор. 97, вторая часть которого полна особой внутренней жизни. Но все же личные невзгоды, по-видимому, не прошли бесследно для Бетховена, так как, кроме названных сочинений, за эти годы было написано сравнительно очень мало.

Немаловажное значение имела для Бетховена встреча с Беттиной Брентано, так как она повела к личному знакомству его с Гете, с которым Беттина была очень дружна. Беттина рассказывает, что, не будучи знакома с Бетховеном, она в один чудный майский день прямо пришла к нему и застала его перед фортепиано, за исполнением только что оконченной песни Миньоны, которую он ей сейчас же спел резким, крикливым голосом, но с глубоким чувством. Красавица так сумела очаровать увлекающегося композитора, что с этого времени они виделись ежедневно. Беттина в восторженном письме описала Гете впечатление, произведенное на нее Бетховеном.

«Он чувствует себя, – пишет она между прочим, – основателем нового духовного мира; он свободно творит неслыханное, чудесное. Что ему внешний мир, ему, который с восходом солнца за своим святым трудом?.. О Гете, ни у какого царя или короля нет такого сознания своей силы и мощи, как у этого Бетховена!»

Гете, в высшей степени заинтересованный, выразил желание увидеть Бетховена у себя в Теплице, где он проводил лето. В 1812 году произошло свидание великого композитора с «величайшим народным сокровищем», как Бетховен называл Гете. Но оба великих человека, столь противоположные во взглядах, не могли понять друг друга и расстались совершенно разочарованными.

Бетховен говорил, что он «вместо царя поэтов нашел поэта царей»; а Гете писал Цельтеру: «Я познакомился с Бетховеном. Его талант меня изумил. Но, к сожалению, это совершенно необузданная личность; хотя он вправе находить ненавистным весь мир, но этим он нисколько не делает его более приятным ни для себя, ни для других. Его можно извинить и пожалеть, так как он глохнет. Он, и без того по природе лаконичный, делается вследствие этого несчастья вдвое молчаливее».

Но лето, проведенное в Теплице, куда в то время съехались многие коронованные особы и где кипела деятельная жизнь, не прошло для Бетховена бесследно. Здесь он создал свою известную Восьмую симфонию, в которой веет какой-то новый благотворный дух.

В Теплице он встретил Амалию Зебальд, молодую женщину, к которой уже раньше чувствовал самую нежную привязанность, и мечта о семейном счастье снова охватила его. Но это была последняя мечта Бетховена. Он скоро всецело погрузился в свой мир, мир звуков, где ему предстояло еще совершить свой величайший подвиг.

«Покорность, беззаветная покорность судьбе: ты не должен более жить для себя – только для других; для тебя нет более счастья, как только в тебе самом, в твоем искусстве. О Боже, дай мне силы победить себя, меня ведь ничто теперь не должно привязывать к жизни».

Этими словами своего дневника (1812 год) он посвящает себя на служение, как он сам выражался, «Всемогущему, Вечному, Бесконечному».

Глава VI. «Missa solemnis» и девятая симфония. Последние квартеты

Материальные затруднения и семейные невзгоды. – Мельцель. – «Победа Веллингтона». – Возобновление «Фиделио». – «Славное мгновение». – «Сын». – Настроение. – «Missa solemnis». – Девятая симфония. – Адрес. – «Академия» 7 мая 1824 года. – Разочарование. – Князь Голицын. – Квартеты. – Неприятности с племянником и семьей. – Поездка к брату. – Последние дни и смерть

Сравнительное материальное благополучие Бетховена продолжалось недолго. Государственное банкротство Австрии уронило цену денег до одной пятой номинальной стоимости, так что доходы композитора значительно уменьшились. К тому же князь Кинский внезапно умер, а его наследники после долгих пререканий согласились выплачивать Бетховену сумму, гораздо меньшую назначенной ему князем. Князь Лобковиц, вследствие своей неудержимой страсти к музыке, вскоре совершенно разорился. К этому присоединились разные домашние невзгоды, вызванные полнейшим пренебрежением Бетховена ко всему, что касалось его внешней жизни. Прислуга, пользуясь этим, обкрадывала и обманывала хозяина, и его несложное хозяйство пришло в неописуемый беспорядок. В довершение несчастья у брата его Карла, который был женат на женщине не особенно строгого поведения, появились признаки чахотки. Хотя брак Карла сильно раздражал Бетховена, но его нежное сердце смягчилось сразу, когда брат заболел, и он оказывал ему всяческое внимание и постоянную материальную поддержку. Все вместе делало его жизнь очень тяжелой.

Заботы о «хлебе насущном» свели Бетховена с механиком Мельцелем, известным изобретателем метронома и популярного в то время инструмента, названного им «пангармоникон». Мельцель предложил Бетховену написать для этого пангармоникона симфонию, взяв темой последнее возбудившее всеобщее внимание политическое событие – победу Веллингтона при Виттории. Вскоре Бетховен, по совету Мельцеля, переложил эту симфонию для большого оркестра (ор. 91), и она была исполнена в большом концерте «в пользу воинов, раненных в битве при Ганау». В концерте, под управлением Бетховена, принимали участие в качестве оркестровых исполнителей многие выдающиеся музыканты: Сальери, Мошелес, Гуммель, Шупанциг,

Ромберг, Мейербер и другие. И странная ирония судьбы – сочинение, которое Бетховен сам называл «глупостью», произвело фурор, сразу сделав автора популярным в Вене.

Это обстоятельство побудило дирекцию театра возобновить «Фиделио». Бетховен снова с любовью принялся за переработку своего дорогого детища. Как ему еще близка и дорога была эта опера, видно из следующего рассказа директора театра Трейчке, который взялся переделать либретто.

«Бетховен однажды пришел ко мне вечером, – рассказывает Трейчке. – Я передал ему переделку арии Флорестана. Он схватил лист, стал бегать по комнате, бормоча и ворча что-то. Наконец он сел за фортепиано. Жена моя не раз напрасно просила его импровизировать; сегодня он положил текст перед собою и начал играть волшебные мелодии. Часы проходили, Бетховен все фантазировал. Подали ужин, но он ничего не замечал. Поздно ночью он вскочил, обнял меня и исчез. На другой день ария была готова».

Тогда опера получила тот вид, в котором она дается теперь, причем была сочинена новая увертюра (E-dur).

ПОРТРЕТ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА. ФЕРДИНАНД ШИМОН

«Уверяю вас, что моей оперой я заслужил мученический венец», – писал Бетховен Трейчке. В новой обработке опера имела огромный успех. Бетховен с этих пор сделался одним из известнейших людей в Вене.

Вскоре состоялась та достопримечательная «академия», в которой Бетховен выступил с новым своим сочинением – кантатой «Славное мгновение» – перед партером коронованных лиц, съехавшихся в Вену на конгресс в 1814 году. Несколько тысяч человек наполнили залу; благоговейная тишина придавала

всему характер церковного праздника. Но иногда взрыв неудержимого восторга заглушал исполнение. «Я совершенно изнемог от хлопот, неудач и радости – и все это сразу», – пишет Бетховен эрцгерцогу Рудольфу.

Слава Бетховена достигла в это время высших пределов. У графа Разумовского он был представлен всем присутствовавшим в Вене монархам и пользовался их особым вниманием. Он получил много ценных подарков и особенно был тронут «великодушным подарком русской императрицы».

К этому времени относятся между прочим следующие его сочинения: Фортепианная соната ор. 90, посвященная графу Лихновскому и названная самим автором «борьбой рассудка с сердцем»; Фортепианная соната ор. 101, полная задушевнейшей поэзии; кантата «Морская тишь и счастливое плаванье» и виолончельные сонаты. Первая из этих виолончельных сонат названа Бетховеном «свободной сонатой», и действительно она указывает на начало того полного преобладания духовного содержания над внешней формой, которое характеризирует последующее творчество композитора. Адажио второй сонаты, с его хоралообразной темой, ясно выражает делающуюся все сильнее и сильнее религиозную направленность автора, которая проявляется и в многочисленных заметках его дневника. Слава Бетховена скоро померкла, и жизнь снова окружила его непроницаемым мраком, мешая ему даже работать. Второй брат Бетховена последовал примеру Карла и женился на женщине, известной своим легким поведением, что породило много неприятных и тяжелых сцен между ним и его высоконравственным старшим братом, кончившихся совершенным разрывом. Но скоро Бетховену суждено было перенести еще большее испытание, имевшее влияние на всю его последующую жизнь. Карл Бетховен умер и в завещании назначил Людвига опекуном сына, воспитание которого не решался доверить своей пользовавшейся дурной славой жене. Бесконечные тяжбы по этому поводу с матерью племянника, которую Бетховен называл «Королевой ночи», наполняют последующие годы процессами и всевозможными неприятностями.

«Боже, помоги, – восклицает он, – я оставлен всеми! О жестокая судьба, о неумолимый рок, мое ужасное состояние никогда, никогда не кончится! Нет другого спасения, как бежать отсюда, только таким образом ты вернешься снова на вершину твоего искусства, здесь же ты погрязнешь в пошлости. Еще одну симфонию, и затем бежать, бежать, бежать. О Ты, которому нет имени, услышь, услышь меня, Твоего несчастного, несчастнейшего смертного».

Это настроение выразилось в сонате (op. 106). В первой части ее Бетховен на «вершине своего искусства»; в адажио слышится его воззвание к Божеству.

Когда наконец после долгой и упорной борьбы композитор сделался единственным опекуном племянника, в нем внезапно проснулась вся его врожденная, неудовлетворенная нежность. В нем началась новая, мирная внутренняя жизнь: он всей душой отдался «сыну», как он называл племянника, и его собственная личная жизнь точно совершенно исчезла.

«Все, что есть жизнь, да будет посвящено великому и пусть будет святилищем искусства! – пишет он в дневнике. – Это твоя обязанность перед людьми и перед Ним, Всемогущим. Только так ты еще раз можешь явить то, что скрыто в тебе. Маленькая часовня – моя песнь, сочиненная в ней и в ней исполненная во славу Всемогущего, Вечного, Бесконечного, – пусть так протекут мои последние дни…»

Здоровье Бетховена пошатнулось, мысль о смерти стала приходить ему в голову; но дух его работал неустанно. «Плох тот человек, который не умеет умереть, – говорит он. – Конечно, для искусства я еще очень мало сделал», и на замечание, что едва ли можно сделать больше, прибавляет, точно про себя: «У меня совсем новые замыслы!» Бетховен «замышлял» тогда свою девятую симфонию, но предварительно отдался работе, которая более соответствовала состоянию его духа.

Он решился написать для своего ученика, эрцгерцога Рудольфа, по поводу праздника посвящения его в архиепископы в Ольмюце, торжественную обедню. Это была та «песня», которую он хотел писать для «маленькой часовни во славу Всемогущего»: эрцгерцог собирался сделать Бетховена своим капельмейстером в Ольмюце. Бетховен с жаром принялся за работу, требовавшую большого напряжения сил: ему приходилось бороться с установившейся формой, а главное, с текстом, который, с одной стороны, вмещал великие мысли, с другой – мешал свободному полету творческой фантазии. Через четыре года страшного труда возникла эта «Missa solemnis»[17] (op. 123), по выражению Бетховена, его «совершеннейшее произведение», – конечно, подобно «Фиделио», совершеннейшее в смысле тех усилий и того напряжения, которых оно ему стоило.

Все время, пока Бетховен творил это колоссальное произведение, он находился в состоянии какого-то особого экстаза, полнейшей отчужденности от всего земного. Он иногда подолгу неподвижно лежал под деревом, глядя в небо. «Нравственный закон в нас и звездное небо над нами!» – пишет он в одной из тех тетрадей, к которым приходилось теперь, при

усилившейся глухоте его, прибегать для разговоров с ним. «С самого начала работы все существо его точно преобразилось, – замечает друг его Шиндлер, – он казался совсем сумасшедшим, когда писал фугу и «Benedictus». И эта фуга – «Et vitam venturi» («И жизни будущего века») – является высшей точкой произведения: представление о вечности бытия было одним из глубочайших верований Бетховена. В «Benedictus» («Благословен грядущий во имя Господне») он как бы ясно видит спускающуюся сверху благодать, дающую животворную помощь и подкрепление.

«Когда я вспоминаю его тогдашнее состояние величайшего возбуждения, – пишет Шиндлер, – я должен сознаться, что никогда: ни до, ни после того времени, – не замечал у него ничего подобного». Шиндлер вместе с другими приятелями посетил однажды Бетховена в Бадене, где он любил жить и сочинять, блуждая целые дни по лесам. Приятели пришли к нему около четырех часов дня и уже у двери услыхали, что он занят своей фугой. Бетховен пел, выл, топал ногами. Они долго слушали эту «почти невыносимую музыку», как вдруг дверь отворилась и на пороге появился Бетховен с совершенно искаженным лицом. Он имел такой вид, как будто только что выдержал борьбу не на жизнь, а на смерть. «Вот так хозяйство, – воскликнул он, – все разбежались, а я со вчерашнего дня ничего не ел!» Он проработал накануне до полуночи, обед остался нетронутым, а прислуга его ушла из дому.

Вместе с возрастающим представлением о величине задачи работа принимала все большие и большие размеры. О завершении ее ко дню посвящения в архиепископы эрцгерцога Рудольфа не могло быть и речи. Бетховен отложил окончательную отделку этого произведения и занялся другими работами, частью для успокоения своей разбушевавшейся фантазии, частью же для получения средств к жизни для себя и возлюбленного «сына». Это было тяжелое время. «Королева ночи» не унималась, и Бетховену приходилось оберегать от ее влияния мальчика, который, находясь между двумя совершенно противоположными течениями, потерял всякую почву под ногами и стал обманывать и мать, и дядю.

В этот период написаны вариации ор. 105, 106 и 120, последние фортепианные сонаты ор. 109–111 и некоторые другие сочинения.

В связи с «Торжественной мессой», стоившей Бетховену такого напряженного труда, Шиндлер припоминает следующий трагикомический случай, характеризующий весь ужасный беспорядок бетховенского хозяйства того времени.

«По переезде весною в деревню Бетховен занялся

приведением в порядок своих музыкальных работ. К величайшему ужасу, он заметил, что исчезла партитура первой части («Kyrie») его большой мессы. Все поиски оказались напрасными, и Бетховен был страшно подавлен этой труднозаменимой потерей. Но вот через несколько дней находится все «Kyrie», но в каком виде! Огромные листы нотной бумаги, на которых она была написана, соблазнили старую кухарку Бетховена, и она воспользовалась ими, чтоб завернуть предназначенную для перевозки кухонную утварь, сапоги, башмаки и съестные припасы, причем почти все листы оказались изорванными. Когда Бетховен увидел это поношение своего произведения, он рассмеялся и поспешил высвободить листы из груды всего хлама, среди которого они покоились».

Месса была окончена в 1823 году. «От сердца к сердцу» – стояло на партитуре. Но прежде чем ее закончить, Бетховен уже принялся за сочинение своей Девятой симфонии для четырех солистов, хора и оркестра, с финалом на слова оды Шиллера «К радости». После напряженной работы он сделался менее нелюдимым, стал посещать общество. Разные новые планы возникали в его голове, он мечтал о путешествии в Лондон, куда приглашало его уже неоднократно тамошнее «Филармоническое общество» (для которого он и писал свою Девятую симфонию), носился с проектами новых опер, оратории. Фирма Брейткопфа и Гертеля предлагала ему написать музыку к «Фаусту» Гете. Рохлиц, передававший Бетховену это предложение, так описывает впечатление, произведенное на него композитором:

«Меня поразила не запущенная, почти одичалая внешность его, не густые беспорядочно торчащие волосы, но все существо этого глухого художника, дающего миллиону людей радость, одну чистую радость. При моем предложении он высоко поднял руку: «Да, из этого вышло бы кое-что! – воскликнул он. – Но я уже некоторое время ношусь с тремя большими произведениями, двумя большими симфониями, каждая в своем роде – обе совсем не похожи на прежние, – и ораторией. Мне жутко перед началом таких больших творений. Но раз я уже начал, то дело идет».

Он в это время весь был погружен в Девятую симфонию и оторвался от нее, только чтобы написать большую увертюру «На освящение театра», в которой уже слышны широкие напевы и ритмы зарождающейся симфонии.

Идея написать «Фауста», уже раньше занимавшая Бетховена, не оставляла его до самой смерти. Он говорил: «Я все-таки надеюсь наконец написать то, что представляется высшим для меня и искусства, – «Фауста».

Бетховен был в то время в очень возбужденном состоянии –

его имя все более и более забывалось в Вене, бросившейся навстречу новому направлению: «Фрейшюц» Вебера вызвал неслыханный энтузиазм, поклонение Россини в Вене дошло до высших пределов. Можно представить себе, как это должно было волновать Бетховена.

Один эпизод, относящийся к осени 1822 года, вводит нас в его полную тяжких испытаний жизнь. Знаменитая певица Вильгельмина Шредер (тогда еще очень молодая), ободренная выпавшим на ее долю громадным успехом в роли Памины («Волшебная флейта» Моцарта) и Агаты («Фрейшютц» Вебера), решила взять для своего бенефиса «Фиделио» и просила Бетховена дирижировать, на что он с радостью согласился. Но уже во время репетиции первой сцены стало ясно, что опера не может идти под его управлением. Не будучи в состоянии слышать певцов, он то ускорял, то замедлял темп, так что вскоре все разошлось. Пришлось остановить оркестр и начать снова: но сейчас же выяснилось, что так продолжать нельзя. Необходимо было опять остановиться. Бетховен беспокойно двигался на стуле, напряженно вглядываясь в лица окружающих, ища в них объяснения этих непонятных для него остановок. Но в театре царствовала глубокая тишина; никто не решался сказать ему роковую правду. Тогда, вне себя от волнения, он подозвал Шиндлера и протянул ему свою записную книжку и карандаш; взглянув на написанные Шиндлером несколько слов, он внезапно, одним прыжком, выскочил из оркестра и с криком: «Скорее вон отсюда!» – убежал, как был – без шляпы, домой. Там он упал на диван, закрыл лицо руками и оставался в таком положении долгое время. Ни одной жалобы, только все его существо выражало глубочайшую печаль. «Этот ноябрьский день, – говорит Шиндлер, – не имел себе подобного в продолжение всей жизни Бетховена. Какие бы неприятности ни случались, я прежде видел его только временно расстроенным, иногда подавленным; он, однако, скоро оправлялся, гордо поднимал голову, и дух его действовал бодро и решительно. Но от этого удара он не мог оправиться всю жизнь».

Представление, под управлением капельмейстера Умлауфа, прошло великолепно, и опера имела большой успех.

Бетховен снова вернулся в свое одиночество и всецело погрузился в работу над симфонией. «Мы, смертные с бессмертным духом, – писал он графине Эрдеди, – рождены только для страданий и радостей, и можно сказать, что лучшие получают радость через страдание». И действительно, вся его радость была «в страдании», то есть в полнейшем отречении от своих личных стремлений и интересов.

Эту свою «мораль» он выражал во всех своих великих произведениях, но теперь, на вершине его деятельности и жизни, она приняла еще более глубокую, яркую форму. «Нет ничего более высокого, – восклицает он, – чем приблизиться к Божеству и оттуда распространять его лучи между людьми». Эта идея служения человечеству и братьям перед «Всемогущим, Вечным, Бесконечным», идея служения, основанного на высшей любви и самоотречении, составляет конечный результат всей его внутренней жизни и всей его деятельности. В этом – его вера. Он пытался уже высказать эту веру свою в «Торжественной мессе»; теперь она вылилась из глубины души в Девятой симфонии. В ней он вновь пережил всю свою жизнь; теперь весь смысл ее открылся ему полно и ясно; и он нашел для выражения своей веры неслыханные звуки. Это та же борьба, о которой он нам уже не раз пел, – борьба с самим собою. Но это уже не личная борьба; здесь нет личных радостей, личного стремления, личного страдания: здесь живет и веет дух всего человечества. Слова бессильны описать эту борьбу: здесь такие удары, такой ропот, такая мольба, такое стремление и отчаяние, такой неудержимый подъем, которые кажутся просто нечеловеческими. И из этой ужасной борьбы «бессмертный дух» выходит несокрушимым (первая часть). И вот перед ним развертывается волшебно-заманчивая картина всей земной жизни: от наивной детской радости бытия до вакхического опьянения наслаждением (вторая часть). Но земная жизнь уже не существует для «бессмертного духа». Его идеальное, высокое бытие изображено в третьей части. Он победил себя, он несокрушим. «Но разве это все, разве в этом жизнь?» – раздается раздирающий душу вопль среди оркестровой бури в начале последней части, и, в страшном смятении, в могучих речитативах «бессмертный дух» ищет ответа на свои роковые вопросы. Бетховен сам, в одной из черновых тетрадей, объясняет значение последней части симфонии, дает как бы текст к этим речитативам. «Нет, это смятение напоминает наше полное отчаяния состояние», – пишет он под речитативом. Появляется тема первой части: «О нет, это не то, я жажду совсем иного!» Следует тема второй части: «И это не то, это только шутки и болтовня»; появляется тема адажио: «И это не то! Я сам буду петь вам». И вот как бы из сокровеннейшей глубины поднимается эта тема радости, счастья и любви, которая бесконечно разрастается во всей своей чистой простоте. «Обнимаю вас, миллионы, – поет он, – этот поцелуй – всему миру». И в этой братской любви человечество «чувствует Творца» и поднимает свои радостные взоры к общему «благому Отцу, живущему над звездами». Оба эти момента сливаются воедино и торжественно заключают эту

удивительную симфонию о «смертных с бессмертным духом».

Симфония была готова в 1824 году. Немалого труда и сил стоила она ему. Во время работы Бетховен совсем одичал и совершенно перестал заботиться о своей внешности. Вот как описывают его современники: «Его седые волосы висели в беспорядке. Полы его незастегнутого сюртука (голубого с медными пуговицами) развевались по ветру так же, как и концы белого шейного платка, карманы его были страшно оттопырены и оттянуты, так как они вмещали в себя, кроме носового платка, записную книжку, толстую тетрадь для разговоров и слуховую трубку. Свою шляпу с огромными полями он носил несколько назад, чтобы лоб был открыт. (Впрочем, шляпу он беспрестанно терял.) Так он странствовал, немного подавшись туловищем вперед, высоко подняв голову, не обращая внимания на замечания и насмешки прохожих. Его «сын» неохотно сопровождал его, так как стыдился странного вида «отца». Неудивительно, что чужие не всегда могли угадать, какой великий человек скрывается под такой необычной внешностью, и с ним нередко происходили довольно неприятные случаи. Так, однажды он заблудился и к вечеру, усталый и голодный, очутился где-то в пригороде Вены. Здесь он стал смотреть в окна съестных лавок, привлек своим видом внимание полицейского, принявшего его за нищего, и был арестован. На свое заявление: «Я – Бетховен!» – он получил ответ: «Как бы не так! Мошенник ты – больше ничего» – и был отведен в полицейское бюро, откуда его выручили друзья.

Но теперь, когда симфония была готова, его настроение сделалось веселее и он снова вышел на некоторое время из своей замкнутости, стал бегать по городу, заглядывая в окна магазинов (что он очень любил), стал снова общаться с друзьями, например с Брейнингом, с которым одно время был в ссоре. Таким образом, и о нем вспомнили, вспомнили о его минувшей славе; и когда узнали, что он написал новую симфонию, то поднесли ему адрес, подписанный лучшими и благороднейшими людьми. В этом адресе просили его познакомить Вену с новым произведением. Это очень взволновало Бетховена. «Я застал его с адресом в руках, – рассказывает Шиндлер, – он молча протянул мне его и, пока я читал, подошел к окну и стал смотреть, как неслись облака.“Это очень хорошо, это меня радует”, – произнес он взволнованным голосом, повернувшись ко мне. Затем прибавил порывисто: “Вый дем на воздух”. Во время прогулки он был очень молчалив, что было верным признаком его волнения».

Приготовления к «академии» принесли массу хлопот и неприятностей и снова расстроили Бетховена. При этом он не

совсем доверял себе и искренности выраженного в адресе желания. Дело затягивалось. Тогда три друга его – Лихновский, Шупанциг и Шиндлер – решили прибегнуть к маленькой хитрости и как бы случайно собрались у Бетховена, чтобы заставить его подписать с театром относительно «академии» договор. Хитрость удалась – договор был подписан. Но когда на другой день Бетховен угадал эту хитрость, он очень рассердился, и его друзья получили следующие записки:

«*Графу Лихновскому*. Обман я презираю. Не навещайте меня больше. “Академия” не состоится».

«*Г-ну Шупанцигу*. Прошу не посещать меня. Я не даю “академии”.

«*Г-ну Шиндлеру*. Не приходите ко мне, пока я Вас не позову. “Академии” не будет».

Немалые хлопоты с требовательным автором ожидали и исполнителей. Знаменитые певицы Генриетта Зонтаг и Каролина Унтер, исполнявшие соло в мессе и симфонии, тщетно старались во время спевки на дому у Бетховена добиться хоть малейших изменений в их страшно трудных партиях. На все их мольбы следовало решительное «нет». «Ну, так будем мучиться дальше во славу Божию», – закончила просьбы Зонтаг. Наконец все было улажено. В оркестре участвовали лучшие артисты с капельмейстером Умлауфом во главе. «Для Бетховена – все» – был общий голос. И вот 7 мая 1824 года состоялась эта замечательная «академия», в программу которой вошли его последние произведения: увертюра ор. 124, «Missa solemnis» и Девятая симфония. Бетховен дирижировал сам. Перед концертом верный Шиндлер зашел за ним.

«Мы сейчас все заберем, – пишет он в разговорной тетради, – и ваш зеленый сюртук мы возьмем с собою, вы можете дирижировать в нем. В театре очень темно, никто не заметит. О великий человек, у тебя нет даже черного сюртука. – Торопитесь и не рассуждайте так много, а то выйдет недоразумение».

Театр был переполнен. «Я никогда в жизни, – пишет Шиндлер, – не был свидетелем такого беспредельного сердечного выражения восторга». Во второй части симфонии энтузиазм дошел до такой степени, что гром рукоплесканий и крики публики заглушили оркестр, и музыка прекратилась. У исполнителей в глазах стояли слезы. Бетховен все продолжал дирижировать, пока капельмейстер Умлауф движением руки не обратил его внимание на то, что происходило в публике. Бетховен оглянулся и спокойно поклонился. После окончания повторились громкие выражения восторга, но Бетховен продолжал стоять, повернувшись спиной к публике, ничего не

замечая. Тогда Каролина Унтер повернула его, подвела к авансцене и указала ему на публику, махавшую платками и шляпами; он поклонился. Это было сигналом к долго не смолкавшим крикам и буре рукоплесканий.

Эта «академия» стала истинным триумфом великого композитора. Но если с этой стороны он был удовлетворен, то в материальном отношении, что для него, к сожалению, имело огромное значение при его стесненных обстоятельствах, ему пришлось испытать огромное разочарование. Хотя театр был переполнен, но расходы по устройству оказались такими значительными, что чистый сбор с «академии» составил менее 250 гульденов. По возвращении домой Шиндлер представил Бетховену отчет.

«Взглянув на него, – рассказывает Шиндлер, – Бетховен весь содрогнулся. Мы уложили его на диван и долго сидели рядом: он лежал недвижимо, не произнося ни одного слова. Только поздно ночью, когда мы увидели, что он уснул, мы решились удалиться. На другое утро мы нашли его в том же положении, спящим в своем концертном одеянии (в зеленом сюртуке)».

Но Бетховена ожидало еще большее разочарование. При последовавшем вскоре повторении «академии» он мог убедиться, что не любовь к искусству, а скорее любопытство заставило публику наполнить театр во время его первой «академии». На этот раз, несмотря на участие «боготворимого» венцами тенора Давида, спевшего популярнейшую и любимейшую арию Россини, театр был пуст.

Это произвело на композитора потрясающее впечатление. Он навсегда простился с оркестром и принялся за новую работу, которая ему была заказана князем Николаем Борисовичем Голицыным, его страстным поклонником. Стараниями князя «Missa solemnis» была исполнена в Петербурге гораздо раньше ее первого исполнения в Вене, и он писал Бетховену, что впечатление, произведенное на публику, было громадно. Князь просил Бетховена написать для струнных инструментов три квартета, причем предлагал ему самому назначить размер вознаграждения.

Бетховен с увлечением принялся за дело. Наброски к первым двум квартетам были сделаны одновременно с окончанием Девятой симфонии, и оба эти квартета (ор. 127 и 132) имеют с ней много общего: первый напоминает ее своим трагически-страстным характером, а второй – глубоким, мирным, покойно-возвышенным настроением. Непосредственно следующий за ними квартет (ор. 130) по внутреннему содержанию является чем-то «не от мира сего».

Сама жизнь Бетховена была такова, что он мало-помалу внутренне совсем отрешился от всего земного, и вся его настоящая работа являлась как бы подготовлением к тому моменту, когда дух совершенно освободится от своей смертной оболочки. Все его последние квартеты по своему внутреннему характеру оказываются как бы одним целым. Но далеко не желание смерти звучит здесь, нет, здесь звучит, скорее, пророчество о близости к «Бесконечному, Вечному, Всемогущему». А если он здесь и касается иногда жизни, то на всем лежит сияние духа, устремленного в вечность.

Внешняя жизнь Бетховена в это время доставляла ему одни мучения. Главные неприятности происходили от его родных. «Клянусь Богом, – пишет он племяннику, – я только и мечтаю, как бы мне убежать – от себя, от моего негодного брата и от всего этого навязанного мне семейства». «Королева ночи» подкупами и интригами сумела получить влияние на своего подрастающего сына, и Бетховен тщетно боролся с этим, как он выражался, «заразительным дыханием дракона». Легкомысленный юноша стал обманывать дядю и дерзко обращаться с ним.

С другой стороны, Бетховен в своем увлечении относился к «сыну» иногда очень пристрастно и делал ему нередко страшные сцены, хотя сам все более и более к нему привязывался. И из врожденной потребности любви, из нравственной строгости и твердого сознания долга «отца» – из всего сочетания этих лучших чувств он сам соткал себе гробовое покрывало.

Но теперь, хотя он торопился составить свое завещание, дух его был еще бодр. «Аполлон и музы, – восклицает он, – не отдадут меня в жертву смерти, ибо я им еще так много должен… Мне кажется, что я написал только несколько нот». В это время он создал грандиозную фугу ор. 133, долженствующую стать финалом ор. 130. Из этого же настроения его выросла знаменитая каватина последнего из названных квартетов, над которой он сам часто плакал. В ней мы видим зарождение нового, глубокого языка, служащего для выражения сокровеннейших тайн человеческого духа.

Глубокая серьезность охватывает его. Среди пустынного ужаса личного существования дух его стремится все выше и выше, в таинственную даль. В это время он собственноручно списал себе следующие изречения из надписей храма египетской богини Нейт: «Я – то, что есть. Я – все, что было, что есть и что будет. Ни один смертный не поднимал моего покрова. – Он один происходит от самого себя, и этому единственному обязано бытием все существующее».

Эти надписи, в рамке, постоянно стояли на его письменном

столе, и он любил часто перечитывать их. Они соответствовали состоянию его духа. Это состояние выразилось в написанном в то время, после перенесенной им тяжкой болезни, третьем квартете ор. 132, с его удивительным адажио, озаглавленным «Благодарственная песнь Божеству от выздоравливающего».

Заказ князя Голицына был выполнен. Но возбужденная фантазия Бетховена не могла успокоиться. «Почти невольно», как он выражался, создались еще два квартета: ор. 130, в котором снова звучит, как в Девятой симфонии, вся жизнь «смертного с бессмертным духом», и ор. 131 – эта лебединая песнь Бетховена. На последней части этого квартета написано: «Трудно принятое решение. Должно это быть так? Да, должно!» Он сам объяснял эту надпись шуткой; но весь характер этого последнего сочинения заставляет искать в ней другого, более глубокого смысла, о котором он, может быть, не хотел говорить.

Страшный контраст с этим настроением представляла его действительная жизнь. Нежность его к племяннику приняла такой страстный характер, что он совершенно замучил ею и его, и себя. «Где я не изранен, не истерзан, – восклицает Бетховен, обращаясь к «сыну». – Господь с тобою и со мною! Скоро придет конец твоему несчастному отцу». Сцены между ними делались все чаще и тяжелее. Неудержимая страсть к игре и кутежу совсем сбила с толку молодого человека, он запутался в долгах и даже попался в разных неблаговидных поступках. Когда дядя узнал о его поведении, то юноша убежал из дому. Нежная любовь дяди скоро вернула его, но лишь для того, чтобы устроить племяннику такую рабскую жизнь, какой не смог бы вынести ни один человек. Жизнь эта делалась еще тяжелее от присутствия страстного, глухого, великого музыканта.

После бесчисленных неприятностей и самых безобразных сцен, вызванных несдержанностью дяди и возрастающим дурным влиянием матери, Бетховен в одно летнее утро с ужасом узнал, что племянник его снова бежал из дому, на этот раз с намерением лишить себя жизни.

Бесконечно долгое утро прошло в безуспешных поисках, но наконец «сына» нашли. Он был опасно ранен в голову. «Дождался, – были его первые слова к дяде, как только он пришел в себя, – будешь ты меня теперь мучить упреками и жалобами?»

Больно отозвалось это восклицание в сердце любящего дяди. «Невыразимое страдание отражалось во всей его согбенной фигуре, – рассказывает Шиндлер. – Навсегда исчезли его бодрость и крепость; перед нами стоял дряхлый старик, без воли, послушный каждому дуновению».

Когда через несколько дней положение племянника

оказалось опасным и все ожидали его смерти, Бетховен излил все наполнявшие его душу чувства в той глубочайшей песне, которая стала и его собственной похоронной песнью, – в адажио из ор. 135.

Племянник скоро выздоровел, и дядя стал сейчас же бодрее и веселее. Когда же его «блудный сын» как будто исправился и выразил твердое намерение поступить на службу, то и дядя воспрянул духом; все его существо приняло выражение «античного величия», говорит Шиндлер. Но пребывание племянника в Вене после всего случившегося было невозможно: полиция требовала его немедленного отъезда из города. Куда было деться? Брат Иоганн не раз приглашал Бетховена к себе в имение Гнейксендорф, но Людвиг, не могший примириться с постыдной женитьбой брата, всегда отвечал одно и то же: «Non possibile per me» (невозможно для меня). Теперь, уничтоженный и измученный, он с радостью принял приглашение. Но неудобство пребывания в зимнее время в неблагоустроенном загородном доме, полнейшее невнимание к нему и к его болезненному состоянию, обнаружившемуся здесь у него, постоянные неприятности с женой брата, наконец ссора с самим Иоганном заставили Бетховена покинуть Гнейксендорф. Брат отказался дать ему свою карету, и Бетховен уехал в сырое, холодное ноябрьское утро на простой телеге.

ПОРТРЕТ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА. АВГУСТ КЛЕБЕР

В Вену он приехал совсем больной; племяннику немедленно было поручено найти какого-нибудь врача, но он так небрежно выполнил это поручение, что врач явился к больному только через три дня. Этот медик, по имени Ваврух, совершенно не понял болезни своего пациента, и следствием его лечения стало быстрое ухудшение состояния Бетховена. Вскоре определили водянку, первые признаки которой обнаружились еще в Гнейксендорфе.

Болезнь быстро развивалась; наступили ночные припадки тяжелого удушья, и вскоре явилась необходимость сделать прокол в животе. При виде массы хлынувшей из него воды

Бетховен воскликнул со смехом, что оператор[18] представляется ему Моисеем, ударившим жезлом в скалу, и тут же, в утешение себе, прибавил: «Лучше вода из живота, чем из-под пера».

О какой-либо работе нечего было и думать. Единственным развлечением ему служило изучение сочинений Генделя, полное собрание которых он в это время получил в подарок от своих лондонских почитателей.

Но предчувствие близкого конца не покидало Бетховена. Он вторично написал завещание, которым сделал племянника своим единственным наследником. Он страстно жаждал свидания с доктором Мальфати, с которым, как мы знаем, поссорился много лет назад. Но упрямый Мальфати наотрез отказался прийти к Бетховену. Когда последний узнал об этом, он громко разрыдался. Наконец после долгих уговариваний и просьб Мальфати все-таки пришел, и после первых же слов старые друзья держали друг друга в объятиях. Мальфати отнесся к другу с большим вниманием, и благотворное воздействие его лечения не замедлило обнаружиться. Больной сделался бодрее и веселее. Этому улучшению немало способствовало также отсутствие племянника, поступившего наконец на военную службу и уехавшего в свой полк.

Бетховен стал даже мечтать об окончании оратории «Саул и Давид», своей Десятой симфонии для Лондона и большой увертюры. Но болезнь затягивалась, работать он не мог; нужно было позаботиться о средствах к существованию. Правда, князь Голицын должен был еще Бетховену за заказанные квартеты; однако хотя он давно обещал прислать деньги, но оказался, по выражению Бетховена, «сиятельным хвастуном». Других доходов не предвиделось; все сочинения были проданы.

В Вене за время его долголетнего одиночества композитор стал совсем чужим, о нем совершенно позабыли. Небольшую сумму, около 10 тысяч гульденов, которую Бетховен оставил по завещанию «сыну», он уже давно считал не принадлежащей себе; после его смерти эти деньги были найдены в неприкосновенности. Все свои надежды больной композитор возлагал на «великодушных англичан», не раз выказывавших ему свои восторги. Он написал в Лондон, прося о помощи своих собратьев по искусству, и вскоре получил от «Филармонического общества» 100 фунтов стерлингов (около тысячи рублей) «в счет устраиваемой в его пользу “академии”». «Нельзя было равнодушно смотреть на него, когда он, прочитав это сообщение, сложил руки и от избытка радости и благодарности горько заплакал», – говорит Шиндлер.

Болезнь шла, однако, вперед; стал необходим второй прокол;

за вторым последовал третий, а вскоре и четвертый. Мальфати прописал больному для подкрепления ванны, а также вино, которое вызвался доставить ему его издатель Шотт. Но ничто не помогало, и Бетховен стал сильно страдать. В это время посетил его Гуммель, который не мог удержаться от слез при виде страшной перемены, происшедшей в его друге. Но Бетховен спокойно протянул ему только что полученный в подарок рисунок и сказал: «Смотри, мой дорогой Гуммель, это дом, где родился Гайдн; этот великий человек родился в такой маленькой хижине».

Письмо «Филармонического общества» было последней радостью Бетховена; волнение, произведенное им, сильно подействовало на него: рана на животе открылась и уже более не закрывалась. Развязка приближалась. Правда, он сам этого не сознавал, он даже почувствовал некоторое облегчение и продиктовал несколько писем. В письме, адресованном «Филармоническому обществу», Бетховен обещал окончить для него десятую симфонию и строил самые грандиозные планы, главным образом вокруг музыки к «Фаусту». «Что это будет!» – беспрестанно повторял он. Но вскоре страдания сделались невыносимыми, конец приближался быстро, и даже его самые близкие друзья могли желать ему только скорейшего освобождения от этих ужасных мук.

Бетховен сам чувствовал приближение смерти. «Plaudite, amici, comoedia finita est!» (рукоплещите, друзья, представление кончено), – воскликнул он, обращаясь к своим верным друзьям. «С беспримерным спокойствием встречает он смерть», – пишет Шиндлер. Оставалось исполнить заветную мечту друзей, совершить последний церковный обряд католической религии. Бетховен сейчас же с радостью согласился на это. Исповедавшись и причастившись, он сказал: «Благодарю вас, духовный отец, вы мне принесли утешение».

В это время пришло полученное от Шотта вино. «Жаль, жаль – слишком поздно», – произнес умирающий. Это были его последние слова. Вскоре началась агония, и он уже перестал узнавать окружающих. 26 марта 1827 года утром стоящие на рабочем столе Бетховена часы в виде пирамиды, подарок княгини Лихновской, внезапно остановились: это всегда предвещало надвигающуюся грозу. Шиндлер и Брейнинг ушли, чтобы позаботиться о месте на кладбище. В комнате умирающего находился только один молодой музыкант, приехавший поклониться великому человеку перед его смертью. В пять часов дня разразилась страшная гроза с ливнем и градом. Внезапно яркая молния осветила комнату, раздался страшный удар грома.

Умирающий вдруг поднял руку кверху, глаза его открылись, и все лицо его приняло выражение суровой строгости. Затем рука его упала, глаза закрылись. Все было кончено. Бетховен умер. Похороны его происходили в чудное чисто весеннее утро. Двадцатитысячная толпа собралась проводить бренные останки того, кто был забыт при жизни. Все музыканты были налицо. У гробового покрова шли капельмейстеры Умлауф, Зейфрид и другие, факелы несли известные писатели и музыканты.

Гроб с останками великого человека при глубоком молчании опустили в могилу, на которой через некоторое время был поставлен памятник в виде пирамиды. На этом памятнике изображены солнце и под ним лира; под лирой только одно слово: «Бетховен».

Источники

1. *A. Schindler*. Biographie von Ludwig van Beethoven. Munster, 1871.

2. *A. B. Marx*. Ludwig van Beethoven. 2 Bde. Berlin, 1884.

3. *L. Nohl*. Beethovens Leben. 3 Bde. Leipzig, 1867–1877 (unvollendet).

4. *L. Nohl*. Beethoven (Reclam's Universal-Bibliothek № 1181).

5. *A. W. Thayer*. Ludwig van Beethovens Leben. 3 Bde. Berlin, 1866–1879 (unvollendet).

6. *G. Nottebohm*. Thematisches Verzeichniss der Werke von Ludwig van Beethoven. Leipzig, 1868.

7. *A. W. Thayer*. Chronologisches Verzeichniss der Werke Beet hovens. Berlin, 1865.

8. *G. Nottebohm*. Beethoveniana. Leipzig und Winterthur, 1872.

9. *G. Nottebohm*. Zweite Beethoveniana (Musikalisches Wochenblatt, 1875–1879).

10. *G. Nottebohm*. Ein Skizzenbuch Beethovens aus der Zeit 1801–1802. Leipzig, 1865.

11. *G. Nottebohm*. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. Leipzig, 1880.

12. *W. Ambras*. Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig, 1865.

13. *F. Brendel*. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Leipzig, 1878.

14. *А. Г. Рубинштейн*. Музыка и ее представители (Разговор о музыке). Москва, 1891.

notes

Примечания

1

Клавесин – одна из более примитивных разновидностей клавикорда. Отличался от этого последнего меньшим совершенством механизма. На клавикорде можно было извлекать, по желанию, и сильные, и слабые звуки; на клавесине же звуки были лишь одной степени силы. Клавикорд допускал и связную, и отрывистую игру, тогда как клавесин звучал лишь отрывисто. Указанные преимущества клавикорда допускали, таким образом, более совершенное исполнение музыки. Однако, по мнению специалистов, в оркестровом исполнении, так же как при хоровой музыке, клавесин имел и свои преимущества, лучше выделяясь благодаря своему резкому звуку. Особенности обоих этих инструментов были потом соединены вместе при изобретении, в первой половине XVIII столетия, инструмента, названного pianoforte, или фортепиано. (См.: Л. Саккетти. «Всеобщая история музыки», 1891 г.).

2

«Ecclesia» значит, собственно, только «собрание», под которое можно, конечно, подвести и религиозное собрание – церковь. Впоследствии право женщин на участие в церковном хоре было признано и утвердилось в Германии повсеместно, но в описываемое время Баху все-таки пришлось считаться и с этим обвинением.

3

Аппликатурой называется система наиболее правильного и целесообразного расположения и чередования пальцев при игре на клавиатурных инструментах.

4

Иисус взял *(нем.)*.

5

«Свят», «Верую», «Распятый» – части мессы.

6

Аргументов, предназначенных повлиять на чьи-то чувства, впечатления, но не имеющих объективного значения.

7

Моцарт называл эту скрипку Buttergeige – масляная скрипка – за ее нежный тон.

8

50-й псалом Давида, переложенный на музыку для хора.

9

За границей похоронами заведует церковь (Kirchengemeinde). Похороны разделяют на несколько разрядов с соответственной таксой. В Вене 3-й разряд предназначался для беднейших жителей.

«Певческой академии» (*нем.*).

11

Известная музыкальная издательская фирма, одна из самых значительных в мире. Ей принадлежит огромная заслуга издания единственного в своем роде критически проверенного полного собрания сочинений музыкальных классиков, в том числе и Бетховена.

12

Патетическая (*фр.*).

13

Врач, лечивший Бетховена.

«У Вены» (*нем.*).

Эти «помощники» Бетховена даже означены им в партитуре симфонии («Сцена у ручья», в конце).

16

Характерная соната: прощание, отсутствие и возвращение (*фр*.).

«Торжественная месса» (*лат.*).

18

Хирург; тот, кто делает операцию (словарь В. Даля).